This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Over dit boek

Dit is een digitale kopie van een boek dat al generaties lang op bibliotheekplanken heeft gestaan, maar nu zorgvuldig is gescand door Google. Dat doen we omdat we alle boeken ter wereld online beschikbaar willen maken.

Dit boek is zo oud dat het auteursrecht erop is verlopen, zodat het boek nu deel uitmaakt van het publieke domein. Een boek dat tot het publieke domein behoort, is een boek dat nooit onder het auteursrecht is gevallen, of waarvan de wettelijke auteursrechttermijn is verlopen. Het kan per land verschillen of een boek tot het publieke domein behoort. Boeken in het publieke domein zijn een stem uit het verleden. Ze vormen een bron van geschiedenis, cultuur en kennis die anders moeilijk te verkrijgen zou zijn.

Aantekeningen, opmerkingen en andere kanttekeningen die in het origineel stonden, worden weergegeven in dit bestand, als herinnering aan de lange reis die het boek heeft gemaakt van uitgever naar bibliotheek, en uiteindelijk naar u.

Richtlijnen voor gebruik

Google werkt samen met bibliotheken om materiaal uit het publieke domein te digitaliseren, zodat het voor iedereen beschikbaar wordt. Boeken uit het publieke domein behoren toe aan het publiek; wij bewaren ze alleen. Dit is echter een kostbaar proces. Om deze dienst te kunnen blijven leveren, hebben we maatregelen genomen om misbruik door commerciële partijen te voorkomen, zoals het plaatsen van technische beperkingen op automatisch zoeken.

Verder vragen we u het volgende:

+ *Gebruik de bestanden alleen voor niet-commerciële doeleinden* We hebben Zoeken naar boeken met Google ontworpen voor gebruik door individuen. We vragen u deze bestanden alleen te gebruiken voor persoonlijke en niet-commerciële doeleinden.

+ *Voer geen geautomatiseerde zoekopdrachten uit* Stuur geen geautomatiseerde zoekopdrachten naar het systeem van Google. Als u onderzoek doet naar computervertalingen, optische tekenherkenning of andere wetenschapsgebieden waarbij u toegang nodig heeft tot grote hoeveelheden tekst, kunt u contact met ons opnemen. We raden u aan hiervoor materiaal uit het publieke domein te gebruiken, en kunnen u misschien hiermee van dienst zijn.

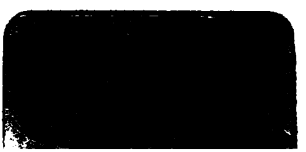
+ *Laat de eigendomsverklaring staan* Het “watermerk” van Google dat u onder aan elk bestand ziet, dient om mensen informatie over het project te geven, en ze te helpen extra materiaal te vinden met Zoeken naar boeken met Google. Verwijder dit watermerk niet.

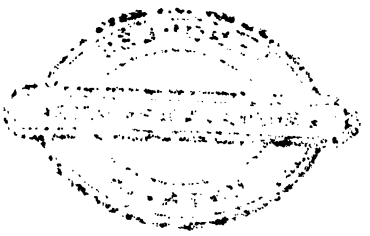
+ *Houd u aan de wet* Wat u ook doet, houd er rekening mee dat u er zelf verantwoordelijk voor bent dat alles wat u doet legaal is. U kunt er niet van uitgaan dat wanneer een werk beschikbaar lijkt te zijn voor het publieke domein in de Verenigde Staten, het ook publiek domein is voor gebruikers in andere landen. Of er nog auteursrecht op een boek rust, verschilt per land. We kunnen u niet vertellen wat u in uw geval met een bepaald boek mag doen. Neem niet zomaar aan dat u een boek overal ter wereld op allerlei manieren kunt gebruiken, wanneer het eenmaal in Zoeken naar boeken met Google staat. De wettelijke aansprakelijkheid voor auteursrechten is behoorlijk streng.

Informatie over Zoeken naar boeken met Google

Het doel van Google is om alle informatie wereldwijd toegankelijk en bruikbaar te maken. Zoeken naar boeken met Google helpt lezers boeken uit allerlei landen te ontdekken, en helpt auteurs en uitgevers om een nieuw leespubliek te bereiken. U kunt de volledige tekst van dit boek doorzoeken op het web via `http://books.google.com`

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY





J.J.BORLÉE
MUZIEK ONDERWIJZER
BATAVIA

HANDLEIDING BIJ HET ONDERWIJS

IN DE

THEORIE DER MUZIEK.

HANDLEIDING

BIJ HET ONDERWIJS

IN DE

THEORIE DER MUZIEK

DOOR

W. F. G. NICOLAÏ,
Directeur der Koninklijke Muziekschool te 's Gravenhage.

I.

DERDE, VERMEERDERDE EN VERBETERDE DRUK.

'S GRAVENHAGE,
MARTINUS NIJHOFF.
1885.

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY

MT50
N516
1885
MUSIC

VOORWOORD.

Een beknopt, bevattelijk werkje over de theorie der muziek bestaat er niet in onze taal. Wel beproefden mannen als David Koning en Joh. Bastiaans in die behoefte te voorzien; maar van de „Beknopte handleiding tot de kennis van de leerstellingen der toonkunst, naar het engelsch van C. C. Spencer voor nederlandsche beoefenaren bewerkt door David Koning" (uitgegeven in 1853 bij P. N. Van Kampen te Amsterdam), verscheen alleen het eerste deeltje; en van „Harmonia, de leer der tonen, der harmonie en der melodie, op wetenschappelijke gronden organisch ontwikkeld" (Rotterdam bij H. Altmann, 1867), van Joh. Bastiaans, zagen tot nu toe slechts twee afleveringen het licht. Beide werkjes zijn bovendien wel geschikt voor den reeds min of meer ontwikkelden kunstenaar of kunstvriend, maar kunnen moeilijk in handen gesteld worden van pasbeginnenden in de muziek. Laatstgenoemden begrijpen niet veel van de berekening der trillingen, waardoor een hooger of lager geluid ontstaat, enz. enz., en hebben er in den aanvang ook minder mede te maken; men dient ze dadelijk practisch aan het werk te zetten, en minder door woorden dan door uitgewerkte of uit te werken muziekvoorbeelden een duidelijke voorstelling te geven van de gronden waarop het muziek-systeem berust. Een zoodanige voorstelling heb ik tot hiertoe zelfs in de geschriften der meest bekende en vermaarde buitenlandsche schrijvers over theorie der muziek vergeefs gezocht, en ik durf derhalve, op grond daarvan, onderstellen dat de uitgaaf van deze handleiding in een wezenlijke behoefte voorziet.

Beschouwt men de werken van E. F. Richter, F. Hiller, J. C. Lobe, F. Bazin, Ad. Samuel en anderen, dan bespeurt men al zeer spoedig dat de een wil onderwijzen: uitsluitend of hoofdzakelijk door woorden; de ander: door muziekvoorbeelden; men moet dus twee werken tegelijkertijd ter hand nemen, wil men goede leerlingen vormen, of zich door eigen oefening bekwamen. Niettemin zijn de werken der genoemde schrijvers uitmuntend te heeten, en verdienen ze met het volste recht de algemeene verspreiding en waardeering, die hun ten deel valt.

Ik heb getracht, onder voorlichting van de drie schrijvers door mij het eerst genoemd, een werkje saam te stellen, waarin theorie en practijk hand aan hand gaan; allereerst ten gebruike voor mijn leerlingen op de Koninklijke Muziekschool (aan welke inrichting ik sedert ruim twintig jaren ook als leeraar in de theorie der muziek werkzaam ben), later ten dienste der lezers van Caecilia, algemeen muzikaal

00838

tijdschrift voor Nederland (zie de jaargangen '72 en '73) waarin het grootste gedeelte van dit boekje als „Proeve" verscheen, en nu eindelijk ten algemeenen nutte, op verzoek van geachte collega's benevens vele kunstvrienden en oudleerlingen.

Het zal mij aangenaam zijn als de ondervinding leert, dat het werkje beantwoordt aan de eischen, die men er, vooral volgens het hierboven gezegde, billijkerwijze aan stellen mag. Kan het bovendien bijdragen tot de vorming van een goed inzicht in, en een grondig oordeel over muzikale aangelegenheden, dan zou ik te meer reden hebben mij over de uitgaaf te verheugen. Een goed oordeel kan alleen worden uitgesproken door hen, die met het inwendig wezen eener zaak grondig bekend zijn.

W. F. G. NICOLAÏ.

's-GRAVENHAGE, Aug. 1874.

Dat een tweede druk van dit boekske noodig is geworden geeft mij de overtuiging, dat de lust om de theorie der muziek te beoefenen toeneemt; en de verzekering van vrienden en collega's, dat deze Handleiding daartoe heeft bijgedragen, verheugt mij oprecht. Ik heb het werkje nog eens nauwkeurig doorgezien, waarvan enkele wijzigingen het gevolg zijn. Ten slotte heb ik eenige „Melodieën" toegevoegd, om vierstemmig uit te werken. Gaven de „Bassen" aanleiding om fraaie melodieën te vinden, de leerling kan zich nu ook bekwamen in het vinden van goede akkoord-opvolgingen.

W. F. G. NICOLAÏ.

's-GRAVENHAGE, Nov. 1879.

De schrijver heeft bij dezen derden druk getracht hier en daar nog eenige verbeteringen aan te brengen welke vooral hen ten goede zullen komen die niet in de gelegenheid zijn, deze Handleiding onder toezicht van een bekwaam onderwijzer te gebruiken. Het getal „Melodieën" is vermeerderd en daarbij is met den vorm van eene eenvoudige periode (waarover meer uitvoerig in het derde deeltje gesproken wordt) rekening gehouden.

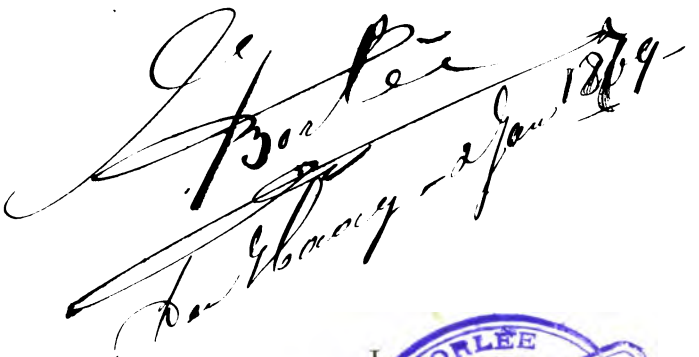
Erkentelijk voor den bijval welke aan het werkje ten deel valt, beveelt hij ook dezen derden druk jeugdige kunstenaars en zulke kunstvrienden aan, die zich niet alleen met de techniek van hun instrument, maar ook met den inhoud en de samenstelling der muziekwerken die zij beoefenen, willen bekend maken.

W. F. G. NICOLAÏ.

's-GRAVENHAGE, Oct. 1885.

INHOUD.

I.	De leer der toonladders en der intervallen . .	1.
II.	De leer der drieklanken	23.
III.	De omkeeringen der drieklanken	58.
IV.	De vierklanken (sept-akkoorden)	87.
V.	De omkeeringen der sept-akkoorden	99.



I.

DE LEER DER TOONLADDERS EN DER INTERVALLEN.

Ik heb mij een leerling voorgesteld, die niet veel meer dan de eerste grondbeginselen der muziek heeft geleerd; een leerling die, gelijk de meeste, veel heeft vergeten van die grondbeginselen en o. a. de toonladders, — die van C-G-D-A-F- en Bes-groote-terts uitgezonderd — niet vlot en vlug op en neer kan opzeggen. Mijn onderwijs begint dus met de leer der groote-terts-toonladders; de leerlingen moeten deze, vooral die met veel voorteekens, herhaaldelijk opzeggen. (Het is mij gebleken, dat zij over het algemeen de beteekenis van de woorden majeur en mineur [illegible]lijk weten te vatten; zij stellen zich onder die vreemde woorden geheel wat anders voor dan „de toonsoort (of toonladder) met de groote, of met de kleine terts", en ik kan daarom de herhaalde verklaring er van en vooral het gebruik

van onze zoo eenvoudig-juiste nederlandsche benaming „de toonschaal (of toonladder) der groote terts" en „de toonschaal (of toonladder) der kleine terts" niet genoeg aanbevelen.) — Hebben de leerlingen nu de groote-terts-toonladders goed in het geheugen, dan ga ik over tot de leer der intervallen (afstanden). De kennis der afstanden of intervallen, onmisbaar en hoogst gewichtig als zij is, kost den leerling meestal veel hoofdbrekens.

Er is reeds veel beproefd om dit gedeelte der theorie-leer zoo eenvoudig en bevattelijk mogelijk voor te stellen. Ik heb zeer goede resultaten, en in korten tijd, gezien van de volgende manier. Men neme een groote-terts-toonladder, allereerst die van C, en zegge den leerling: alle afstanden (of intervallen), die men in een majeur-toonladder vindt, zijn, van den grondtoon uitgaande (klimmende), òf rein, òf groot.

Van c tot c noemt men een reine prime. [1])
„ c „ d „ „ „ groote seconde.
„ c „ e „ „ „ groote terts.
„ c „ f „ „ „ reine kwart.
„ c „ g „ „ „ reine kwint.
„ c „ a „ „ „ groote sext.

1) Reeds omstreeks 1753 is de vraag te berde gebracht of de reine prime wel een interval mag genoemd worden, en wel door Riedt in Marpurg's historisch-kritische Beiträge Bd. III 5. Stück no. 1. Het opschrift van die verhandeling luidt: „Zwo „musikalische Fragen etc. 1) Ob der vollkommene Unisonus, „Einklang oder Prime wirklich ein Interval sei oder nicht? „2) Ob die verkleinerten und vergrösserten, oder welches einerley, „die erniedrigten und erhöhten Unissoni oder Primen in der Musik „zuzulassen seynd oder nicht?"

Van c tot b [1]) noemt men een groote septime.
„ c „ c „ „ „ rein octaaf.

Verder dan tot het octaaf ga ik voor het oogenblik niet; elke groote-terts-toonladder wordt echter door mij behandeld gelijk de C-toonladder, met dien verstande echter dat ik den leerling allerlei intervallen noem en hem laat zeggen hoe ze heeten. B. v.: Hoe noemt men het interval van fis tot dis? Weet de leerling dat niet, dan raad ik hem „zeg de groote-terts-toonladder van fis op, dan zult gij 't vinden."

Bij genoegzame zekerheid op dit punt ga ik over tot de intervallen die men klein noemt en stel het volgende te dien opzichte vast:

„Kleine afstanden of intervallen ontstaan, „wanneer men voor een groot interval een verlagings-„teeken plaatst." B. v.: In de groote-terts-toonladder van C, was de seconde D groot;

zet ik voor de groote seconde *d* een verlagingsteeken dan krijg ik de kleine seconde *des;*

zet ik voor de groote terts *e* een verlagingsteeken dan krijg ik de kleine terts *es;*

zet ik voor de groote sext *a* een verlagingsteeken dan krijg ik de kleine sext *as;*

zet ik voor de groote septime *b* een verlagingsteeken dan krijg ik de kleine septime *bes.*

Deze manier breng ik ook in toepassing bij alle overige

---

1) Zooals men weet noemen de Duitschers den zevenden toon uit het muzikale alphabet *h;* wij Nederlanders echter noemen ze *b.* Ik houd mij aan de laatste manier, echter maak ik den leerling herhaaldelijk op het onderscheid opmerkzaam.

groote-terts-toonladders en eerst nadat de leerling goed zeker is, ga ik verder. Van die zekerheid overtuig ik mij door alweder naar allerlei intervallen te vragen; weet de leerling geen antwoord te geven, dan laat ik hem de groote-terts-toonladder van den door mij genoemden toon opzeggen en hem het beoogde interval, dat nu natuurlijk groot is, veranderen in een klein door er een verlagingsteeken voor te zetten. B. v.: Ik vraag de kleine septime van d e s; de leerling twijfelt; ik laat hem de groote-terts-toonladder van d e s opzeggen en als hij tot C gekomen is, die C door een mol-teeken verlagen waardoor hij de kleine septime des — ces verkrijgt.

Betreffende de o v e r m a t i g e of liever v e r g r o o t e en de v e r m i n d e r d e of v e r k l e i n d e intervallen leer ik: o v e r m a t i g e i n t e r v a l l e n of a f s t a n d e n ontstaan, wanneer men voor een r e i n of g r o o t interval een verhoogingsteeken plaatst — v e r m i n d e r d e intervallen ontstaan, wanneer men voor een r e i n of k l e i n interval een verlagingsteeken zet.

Men neme de groote-terts-toonladders op bovenaangeduide wijze en make van reine of groote intervallen o v e r m a t i g e en van reine of kleine v e r m i n d e r d e.

(De beteekenis van het herstellingsteeken, dat evengoed kan verhoogen als verlagen, is sommigen leerlingen nieuw; men verzuime dus niet hen daarop opmerkzaam te maken, b. v.: Cis wordt verlaagd tot C door het ♮; bes wordt verhoogd tot b eveneens door het ♮.)

Eerst nadat ik op alle vragen betreffende de reine, groote, kleine, overmatige en verminderde intervallen, een bevredigend antwoord gekregen heb, ga ik over tot de leer der kleine-terts-toonladders en wel zóó, dat eerst

de theoretische en dan de melodische [1]) aan de beurt komen. Brengt men op deze toonschalen de leer der intervallen van toepassing, dan doen er zich enkele voor die in de toonladders der groote terts niet voorkwamen. Een voorbeeld met de kleine-terts-toonladders van C moge dit bewijzen:

C kleine terts theoretisch.

C—d: groote seconde: wordt klein, verlaagd door een ♭; wordt overmatig, verhoogd door een ♯; wordt verminderd, verlaagd door een ♭♭.

C—es: kleine terts: wordt groot, verhoogd door een ♮; wordt overmatig, verhoogd door een ♯; wordt verminderd, verlaagd door een ♭♭.

C—f: reine kwart: wordt overmatig, verhoogd door een ♯; wordt verminderd, verlaagd door een ♭.

C—g: reine kwint: wordt overmatig, verhoogd door een ♯; wordt verminderd, verlaagd door een ♭.

C—as: kleine sext: wordt groot, verhoogd door een ♮, wordt overmatig, verhoogd door een ♯; wordt verminderd, verlaagd door een ♭♭.

---

1) Ik heb mij aangewend om de kleine-terts-toonladder met de overmatige seconde, dus die klimmende en dalende zich gelijk blijft, de *theoretische* te noemen, en die waarin klimmende de 6e en 7e trap worden verhoogd en dalende weder worden hersteld, de *melodische*; en zulks omdat m. i. alleen op de toonladder die op- en neergaande uit dezelfde tonen bestaat, een theoretisch stelsel kan worden gebouwd. Melodisch noemt men de tweede soort, omdat de overmatige seconde daarin vermeden is, en er, evenals in de groote-terts-toonladder niet dan groote of kleine seconden te vinden zijn.

C—♮b: groote septime: wordt klein, verlaagd door een ♭; wordt overmatig, verhoogd door een ♯; wordt verminderd, verlaagd door een ♭♭.

C kleine terts melodisch.

a. STIJGENDE:

C—d: groote seconde: (als boven).
C—es: kleine terts: id.
C—f: reine kwart: id.
C—g: reine kwint: id.
C—a: groote sext: wordt klein, verlaagd door een ♭, wordt verminderd, verlaagd door een ♭♭; wordt overmatig, verhoogd door een ♯.
C—b; groote septime: (als boven).

b. DALENDE:

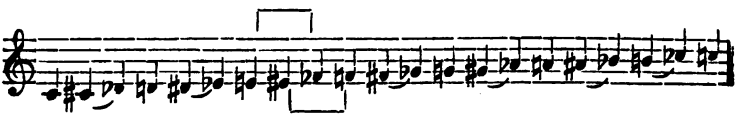
C—bes; groote seconde: wordt klein, verhoogd door een ♮; wordt verminderd, verhoogd door een ♯; wordt overmatig, verlaagd door een ♭♭.
C—as: groote terts: wordt klein, verhoogd door een ♮; wordt verminderd, verhoogd door een ♯; wordt overmatig, verlaagd door een ♭♭.
C—g: reine kwart: wordt verminderd, verhoogd door een ♯; wordt overmatig, verlaagd door een ♭.
C—f: reine kwint: wordt verminderd, verhoogd door een ♯; wordt overmatig, verlaagd door een ♭.
C—es: groote sext: wordt klein, verhoogd door een ♮; wordt verminderd, verhoogd door een ♯; wordt overmatig, verlaagd door een ♭♭.

C—d: kleine septime: wordt groot, verlaagd door een ♭; wordt verminderd, verhoogd door een ♯; wordt overmatig, verlaagd door ♭♭.

De onderwijzer verzuime vooral niet om, van nu af aan, bij het begin van iedere les eenige intervallen te laten opzeggen, hetgeen gelijk staat met de vingeroefeningen, toonladders enz., die ieder instrumentaal-leerling bij zijn meester moet spelen; de leerlingen kunnen zich tot de beantwoording dier vragen bekwamen aan de hand van achterstaande: [1])

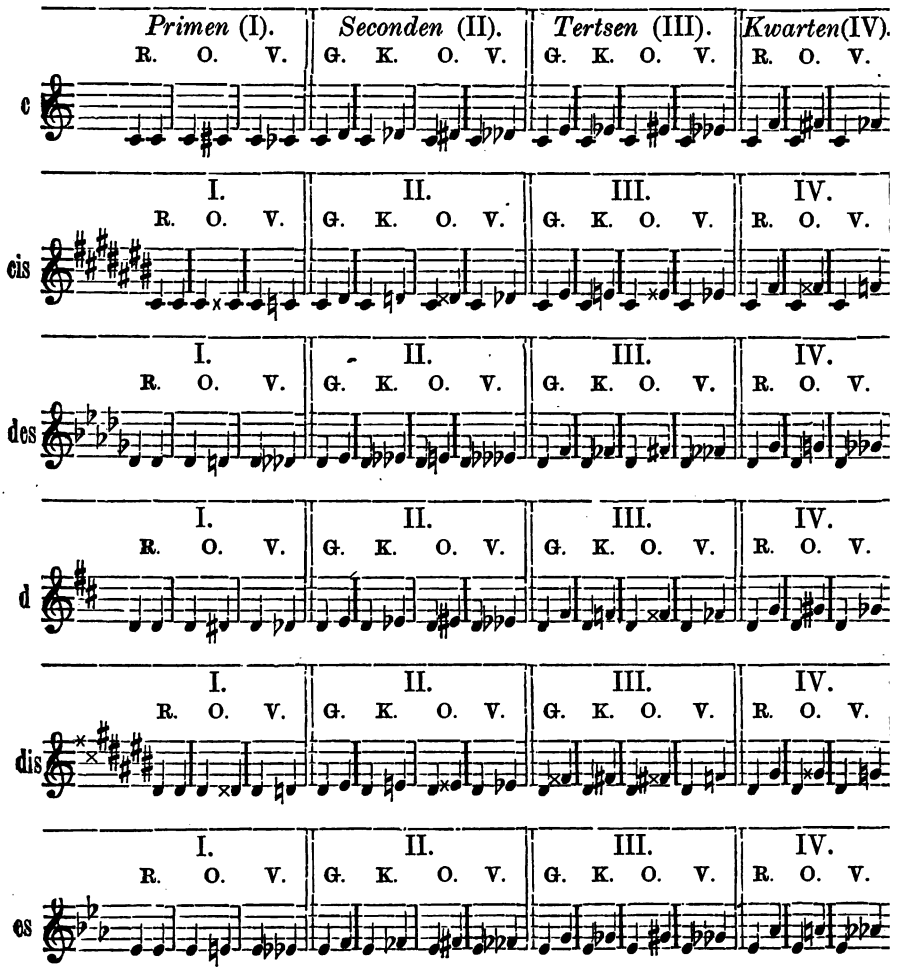
---

1) Tot grondslag der lijst werd de enharmonische toonladder genomen; daaronder verstaat men, zooals bekend is, de voorstelling der klanken onder meer dan ééne gedaante of benaming b. v.:



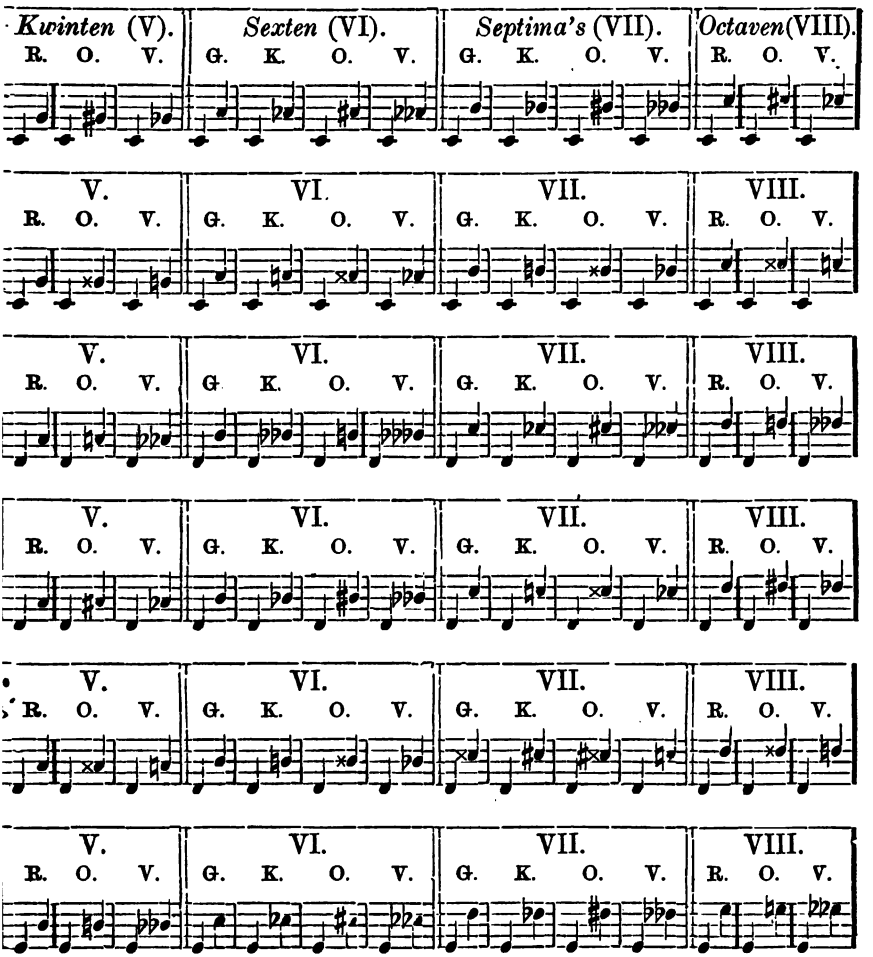
Volledige lijst

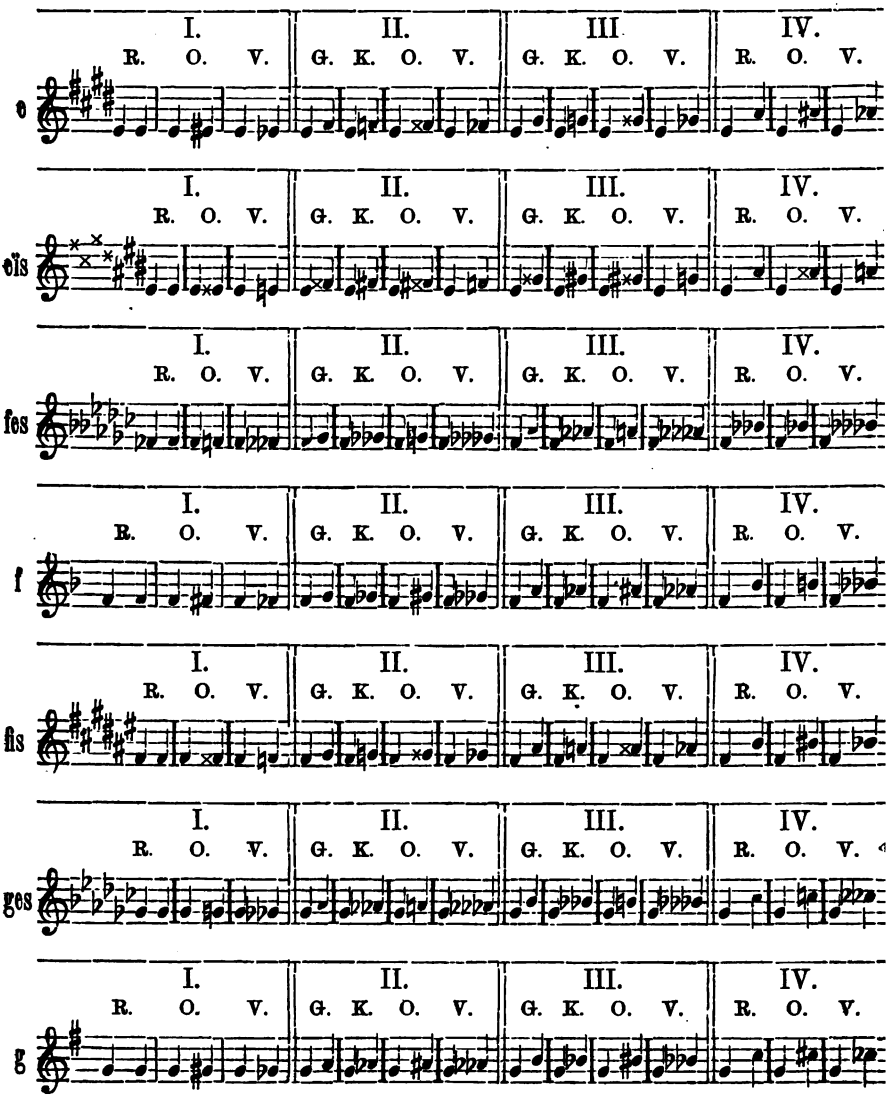
A. STI

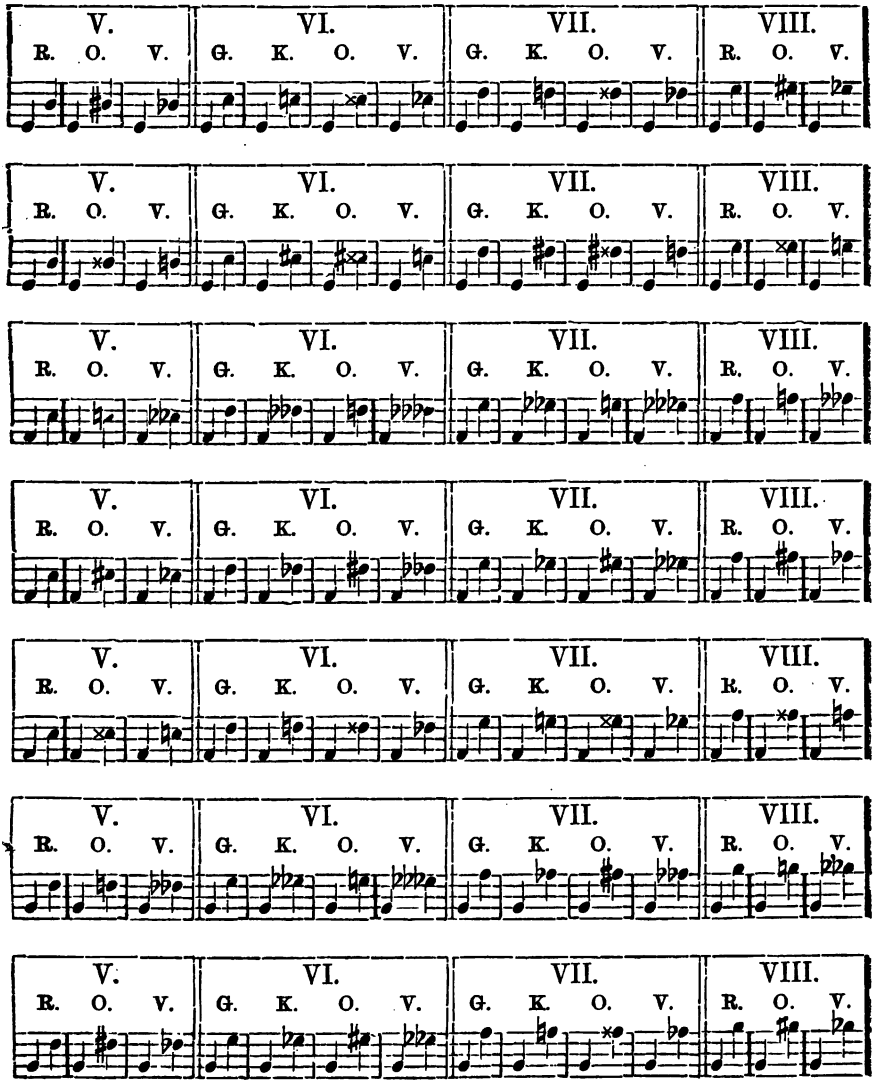


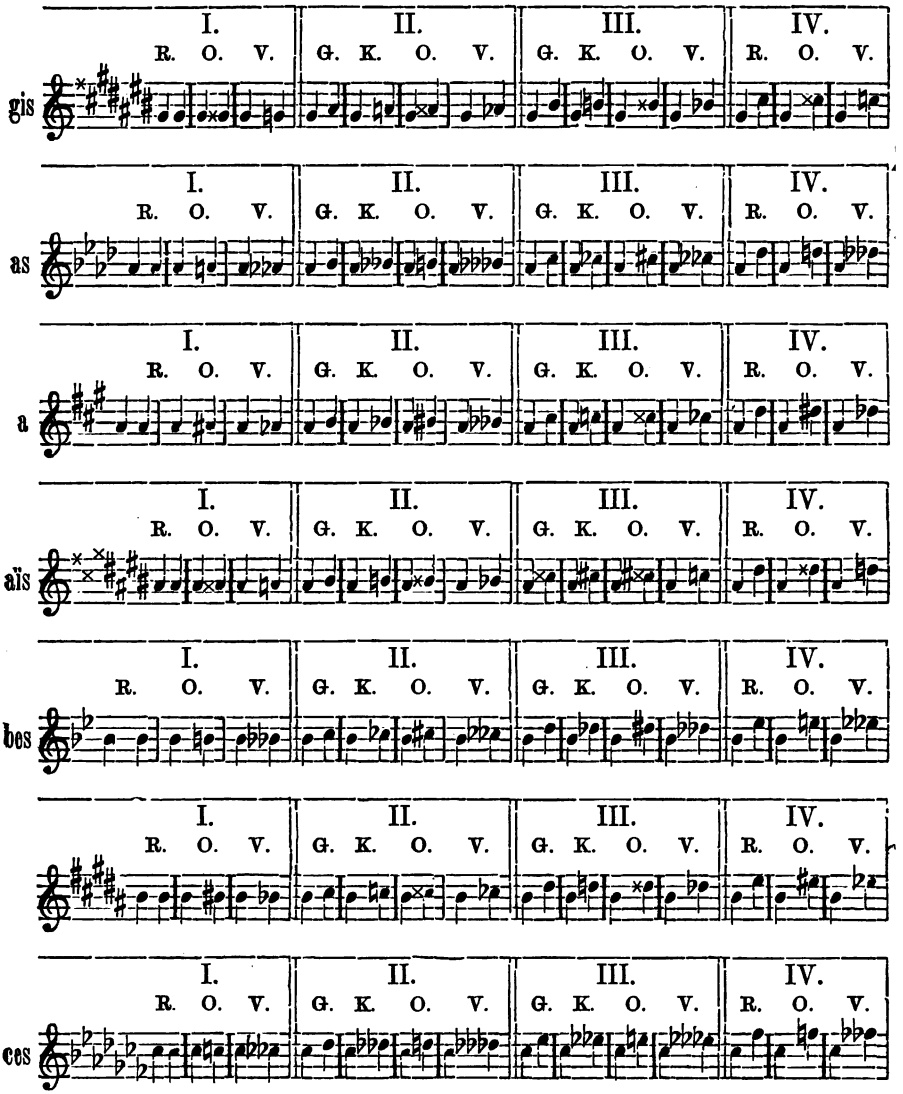
ler intervallen.

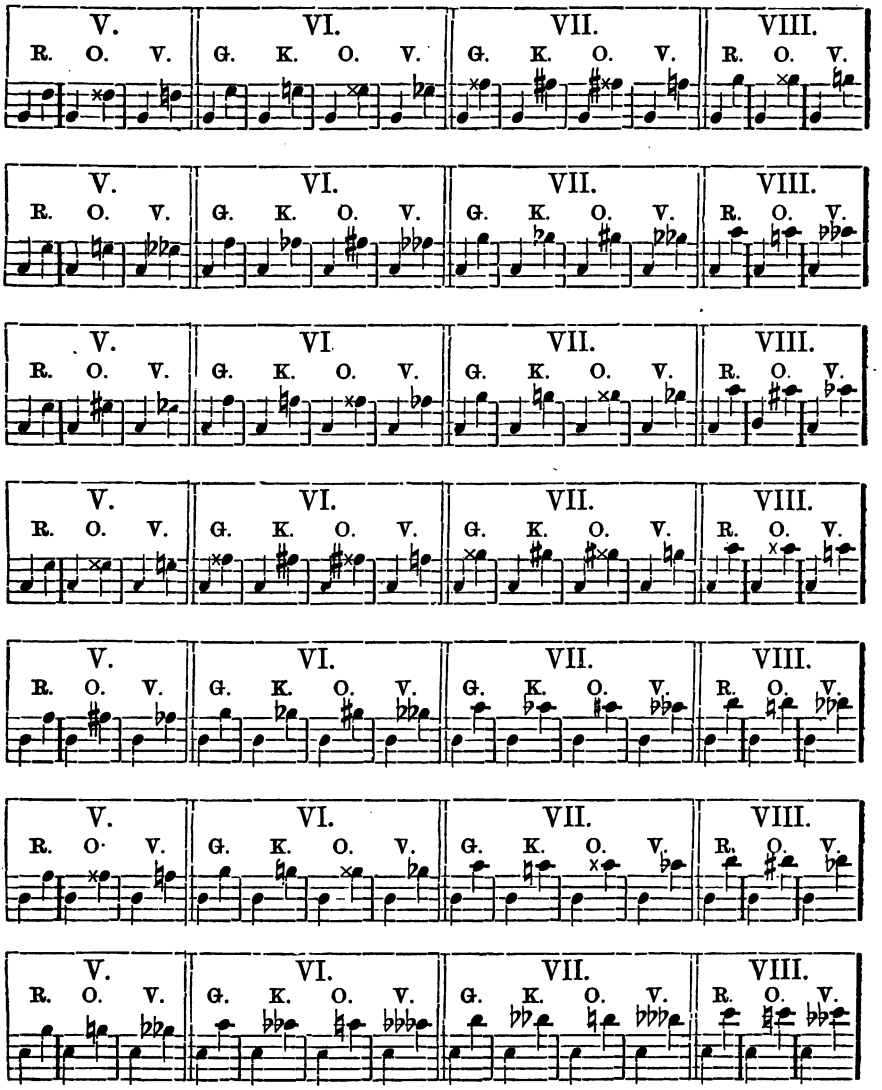
GEND.

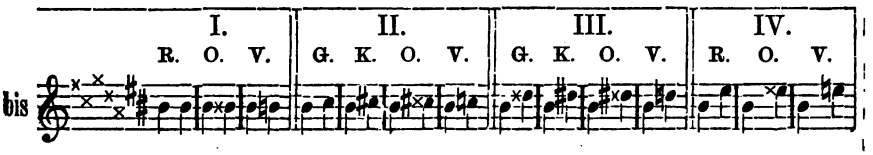



I. R. O. V.
II. G. K. O. V.
III. G. K. O. V.
IV. R. O. V.
c
cis
des
d
es
e
f
fis
ges
g

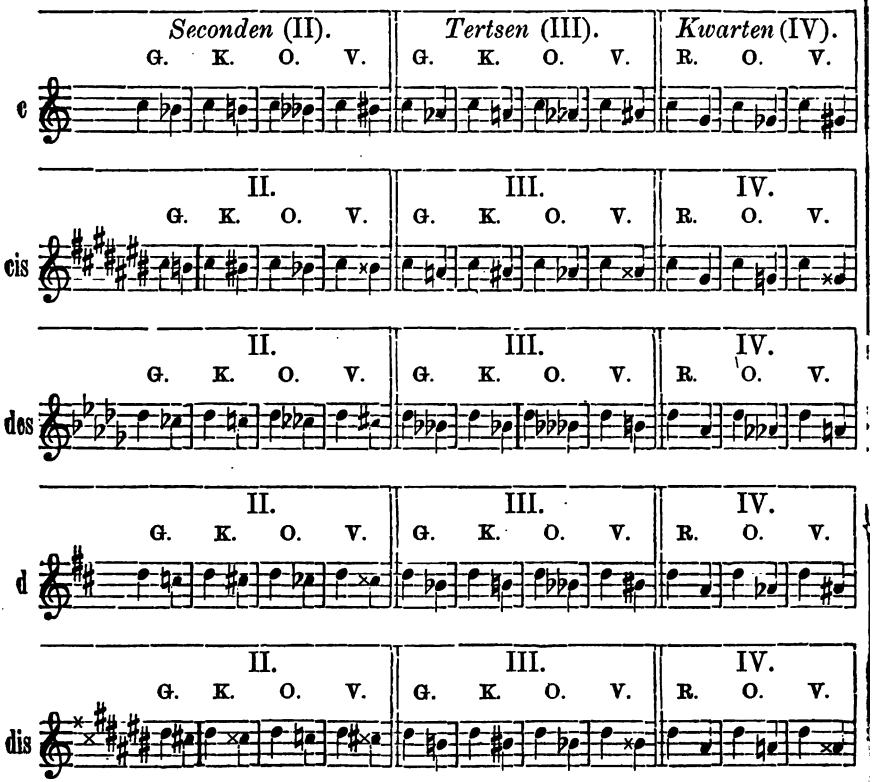

V. VI. VII. VIII.
R. O. V. G. K. O. V. G. K. O. V. R. O. V.

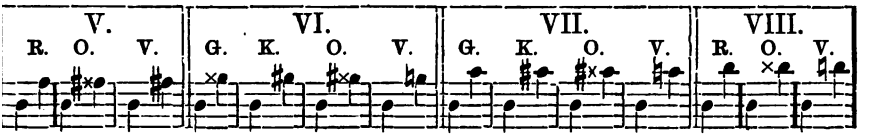

I. R. O. V.
II. G. K. O. V.
III. G. K. O. V.
IV. R. O. V.
gis
as
a
aïs
bes
ces


V. VI. VII. VIII.
R. O. V.
G. K. O. V.

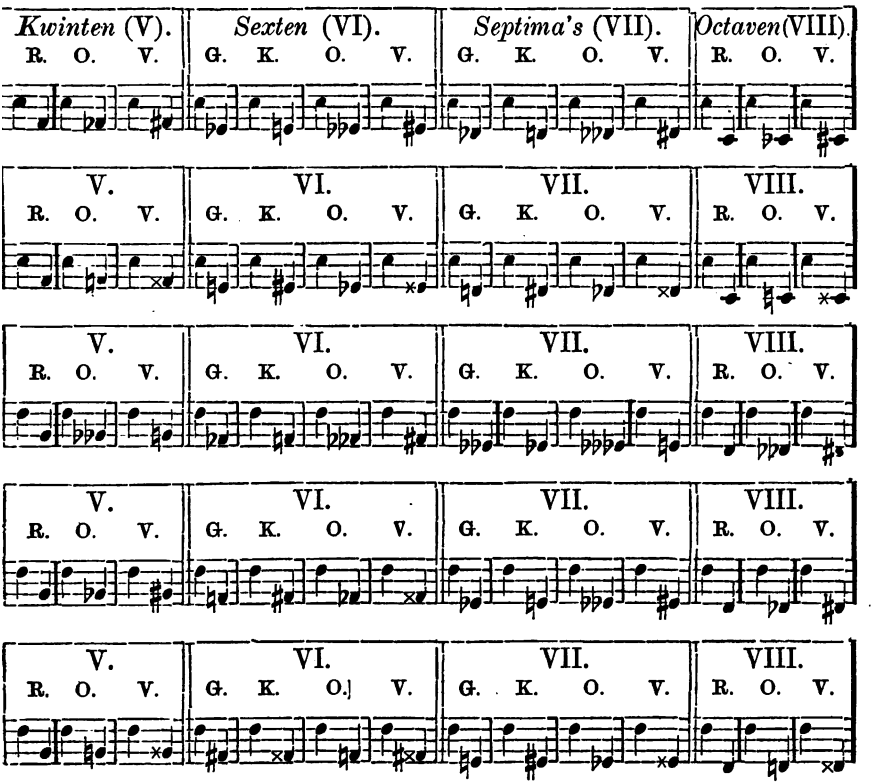

I.
R. O. V.
II.
G. K. O. V.
III.
G. K. O. V.
IV.
R. O. V.
bis

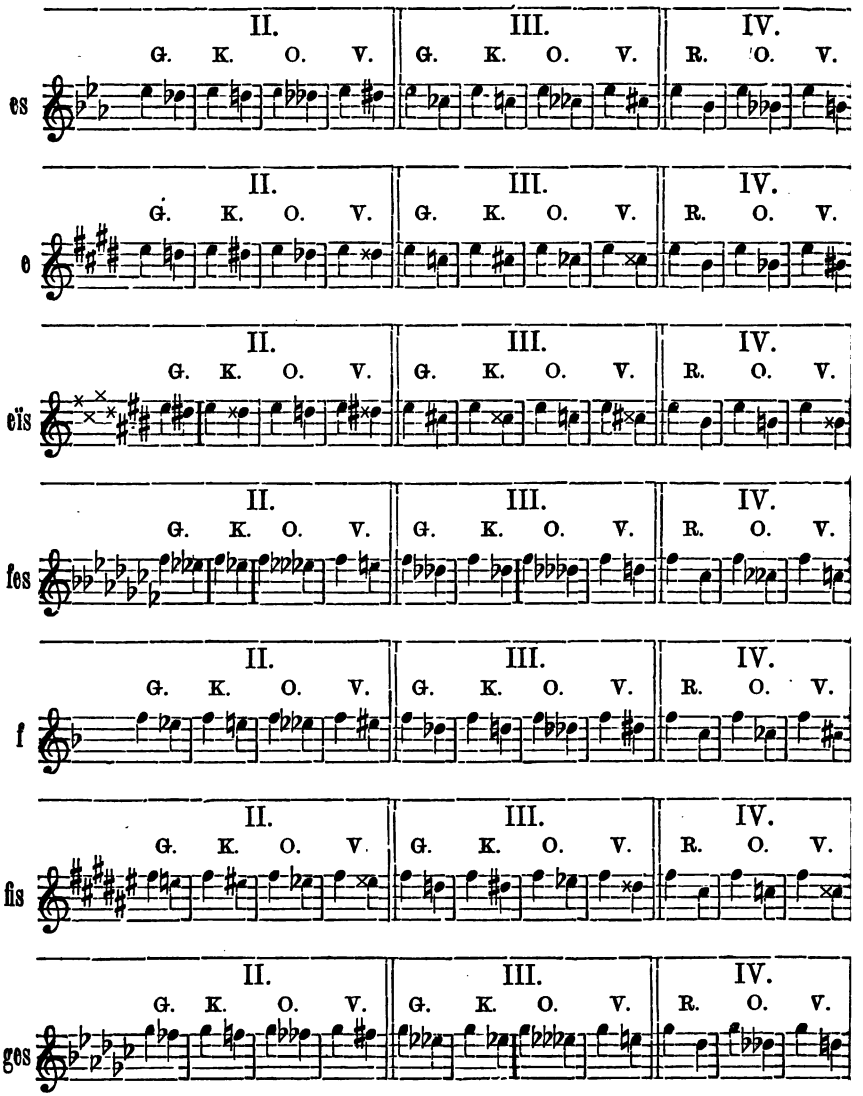
B. D A

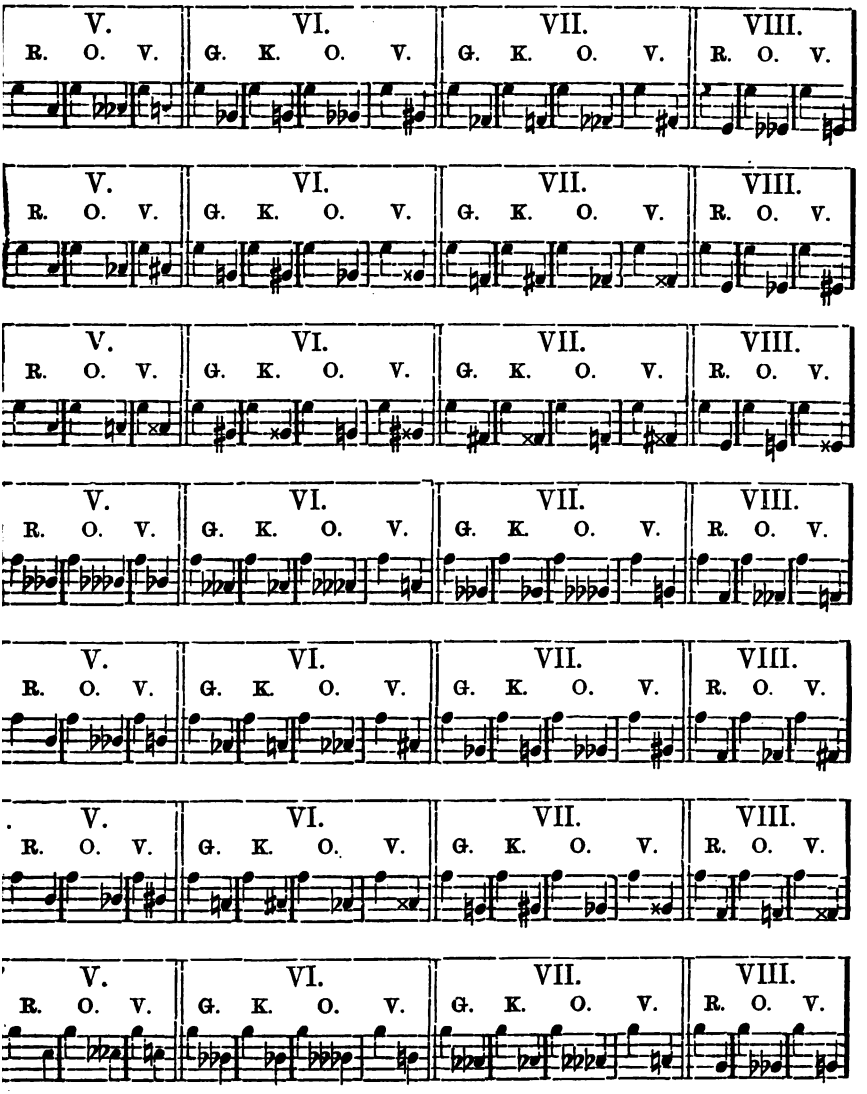

Seconden (II).
G. K. O. V.
Tertsen (III).
G. K. O. V.
Kwarten (IV).
R. O. V.
c
II.
G. K. O. V.
III.
G. K. O. V.
IV.
R. O. V.
cis
II.
G. K. O. V.
III.
G. K. O. V.
IV.
R. O. V.
des
II.
G. K. O. V.
III.
G. K. O. V.
IV.
R. O. V.
d
II.
G. K. O. V.
III.
G. K. O. V.
IV.
R. O. V.
dis

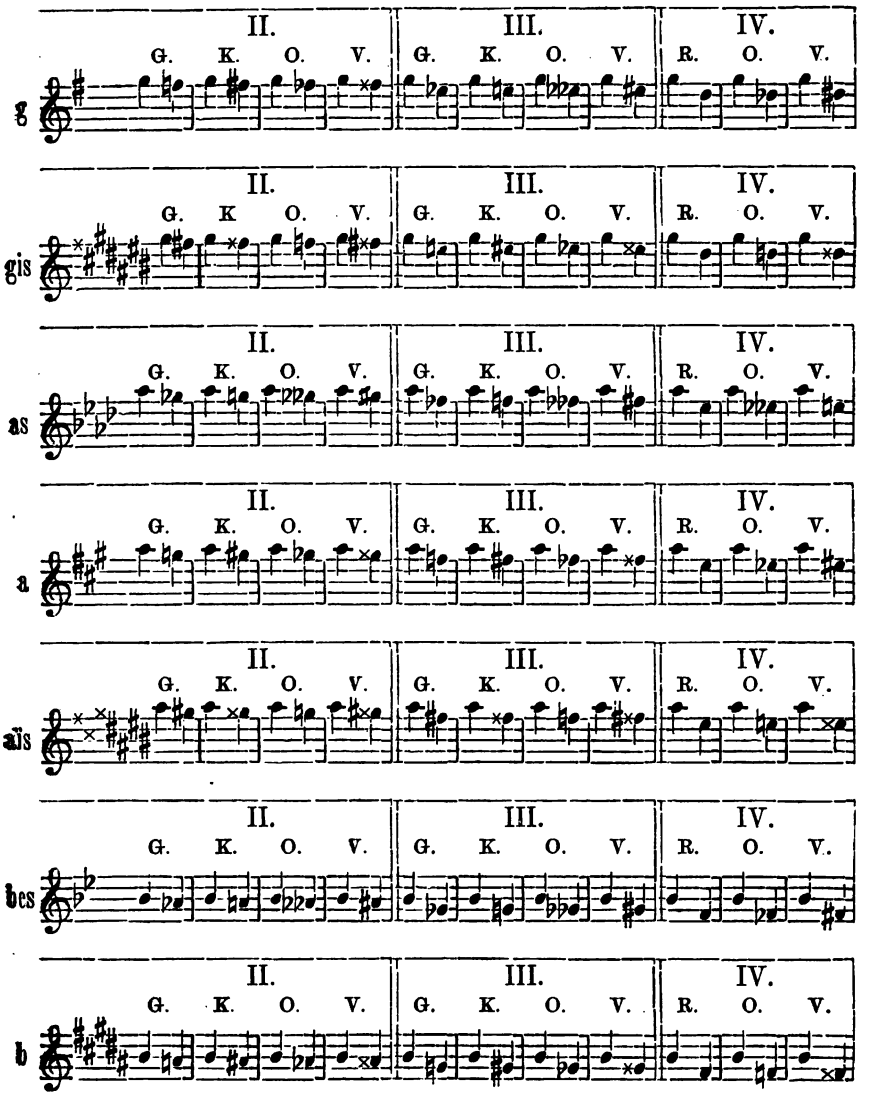

V.
R. O. V.
VI.
G. K. O. V.
VII.
G. K. O. V.
VIII.
R. O. V.

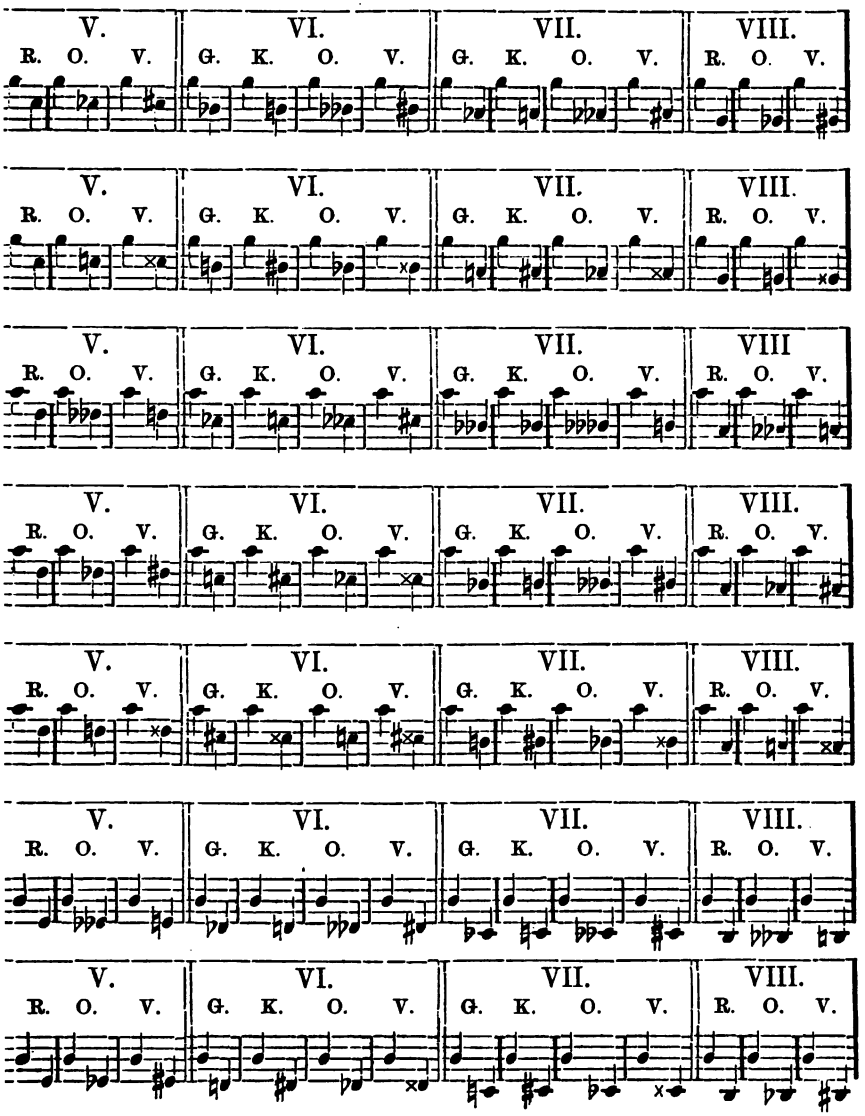
E N D.

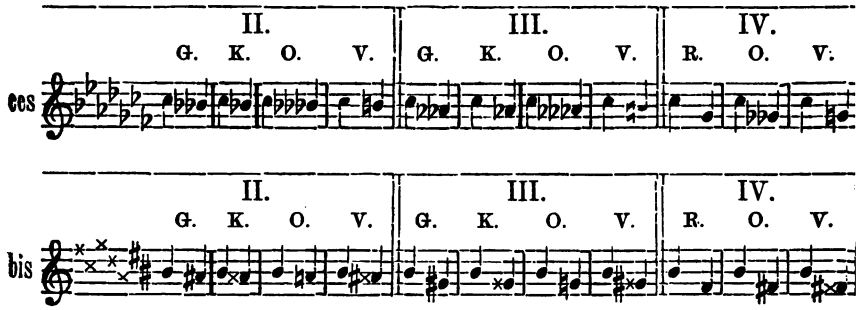

Kwinten (V).
R. O. V.
Sexten (VI).
G. K. O. V.
Septima's (VII).
G. K. O. V.
Octaven (VIII).
R. O. V.
V.
R. O. V.
VI.
G. K. O. V.
VII.
G. K. O. V.
VIII.
R. O. V.
V.
R. O. V.
VI.
G. K. O. V.
VII.
G. K. O. V.
VIII.
R. O. V.
V.
R. O. V.
VI.
G. K. O. V.
VII.
G. K. O. V.
VIII.
R. O. V.
V.
R. O. V.
VI.
G. K. O. V.
VII.
G. K. O. V.
VIII.
R. O. V.


es
e
eis
fes
f
fis
ges
II.
G. K. O. V.
III.
G. K. O. V.
IV.
R. O. V.


V.
R. O. V.
VI.
G. K. O. V.
VII.
G. K. O. V.
VIII.
R. O. V.


II.
G. K. O. V.
III.
G. K. O. V.
IV.
R. O. V.
g
gis
as
a
ais
bes
b

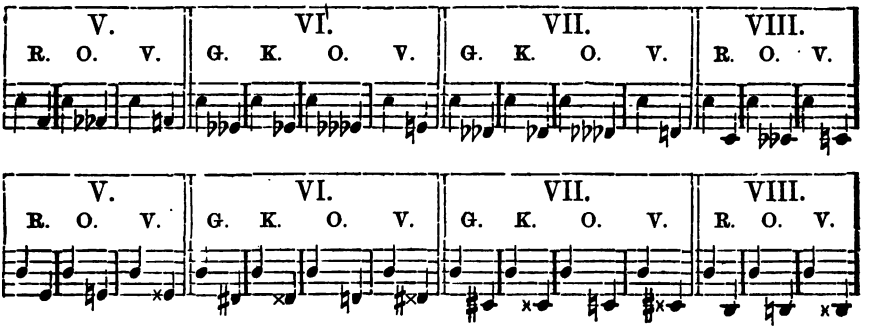

V.
R. O. V.
VI.
G. K. O. V.
VII.
G. K. O. V.
VIII.
R. O. V.



Met betrekking tot de bovenstaande „lijst" zij nog opgemerkt:

1. Toonladders van dis, eïs, fes, gis, aïs, bis (zie op de lijst) komen tot nu toe gelukkig niet voor in de praktijk en stellig niet met de door mij gegeven voorteekening. Ik moest er toe overgaan om niet in een eindelooze herhaling van kruisen of molteekens, dubbelkruisen en dubbel-mollen te vervallen, en heb tengevolge daarvan evenmin kunnen vermijden van tijd tot tijd drie kruisen of drie mollen te gebruiken. In werken van Spohr zal men allicht eenige intervallen vinden, wier bestaan men tot nu toe niet had vermoed; in een der jongste werken van Rubinstein „Der Thurm zu Babel" (Klavieruittr. pag. 25, derde balk) vindt men, om eens een voorbeeld te noemen, de groote drieklank aïs, cicis, eïs.

2. Overmatige tertsen, septimen of octaven, evenals verminderde primen, seconden of sexten worden in den regel, als „van geen practisch nut," niet geleerd door de onderwijzers in, of schrijvers over de theorieleer; om der volledigheidswille mochten ze in de „lijst" niet ontbreken.



3. Ik gebruik bij mijn onderwijs met opzet het duitsch-nederlandsche woord „overmatig", omdat men daardoor bij het schrijven der intervallen de soort met een enkele letter kan aanduiden (zie de „lijst"). Nu kan een groot interval aangewezen worden door een G, een klein door een K, een verminderd door een V en een overmatig door een O. Noemde men de overmatigen, hetgeen zeker zuiverder nederlandsch zijn zou, vergroot of vermeerderd, dan was dit eenvoudig middel niet toe te passen.

4. Het is noodzakelijk den leerling opzettelijk bezig te houden met „de gelijkheid van klank bij verschil van schrijfwijze" van sommige intervallen. Vooral bij de primen en seconden sticht die schrijfwijze in het brein van de pas-beginnenden veel verwarring: ze struikelen telkens over c en cis (overm. prime) en c en des (kleine seconde); of: c en dis (overm. seconde) en c en es (kleine terts) en dergelijken. De geheele reeks behoeft men in den beginne niet door te loopen; het is voldoende, en beter zelfs, zich aanvankelijk te bepalen tot de primen, seconden en tertsen; de overige mogen later volgen.

Om evenwel te dezer plaatse de intervallen voor goed „af te doen", geef ik van de laatstbedoelden een klein overzicht, dat men later door de leerlingen in alle toonsoorten moet laten transponeeren.

C—cis:	o. I	klinkt als	c—des:	k. II.
C—ces (dalende):	v. I	„	„	c– b :	dalende k. II.
C—des:	k. II	„	„	c—cis:	o. I.
C—deses:	v. II	„	„	c—c :	r. I.
C—dis:	o. II	„	„	c—es :	k. III.
C—es:	k. III	„	„	c—dis:	o. II.
C—eses:	v. III	„	„	c—d :	g. II.
C—eïs:	o. III	„	„	c—f :	r. IV.
C—fes:	v. IV	„	„	c—e :	g. III.
C—fis:	o. IV	„	„	c—ges:	v. V.
C—ges:	v. V	„	„	c—fis :	o. IV.
C—gis:	o. V	„	„	c—as :	k. VI.
C—as:	k. VI	„	„	c—gis :	o. V.
C—aïs:	o. VI	„	„	c—bes:	k. VII.
C—bes:	k. VII	„	„	c—aïs :	o. VI.
C—bis:	o. VII	„	„	c—c :	r. VIII.

o, beteekent overmatig; v, verminderd; k, klein; g, groot en r, rein; door de romeinsche cijfers I, II, III, IV, V, VI, VII en VIII worden de prime, seconde, terts, kwart, kwint, sext, septime en het octaaf aangewezen.

Ten slotte nog de opmerking dat er onderwijzers in de theorie worden gevonden, die geen gebruik maken van het woord „rein" en dus alle intervallen uit de gr. 3 tnl. „groot" noemen. Ik houd mij aan het meer algemeen gebruik en leer dientengevolge: van de inter-

vallen die rein genoemd worden, bestaan geen „groote" of „kleine" en heeft men slechts drie soorten, t. w. reine, overmatige en verminderde. Van de overigen bestaan vier soorten, t. w. groote, kleine, overmatige en verminderde.

Met voordacht is in deze lijst der intervallen hier en daar een dubbelkruis of dubbelmol vóór sommige noten geplaatst, al stond dat teeken reeds aan den sleutel; dat geschiedde zekerheidshalve. Van het 𝄪 om een dubbelkruis — of van het 𝄫 om een dubbelmol te herroepen, maak ik geen gebruik; ik neem daarvoor, als minder omslachtig, een ♯ of ♭ om aan te duiden, dat de noot, die zooeven dubbel verhoogd of dubbel verlaagd was, wederom enkel-verhoogd of enkel-verlaagd moet genomen worden.

II.

DE LEER DER DRIEKLANKEN.

Het is een ware verkwikking voor onderwijzer en leerling beiden, als de leer der intervallen is afgehandeld. Nu begint men gebruik van die intervallen te maken, en de eerste vraag, die den leerlingen te doen is, is deze: welke intervallen uit de toonladder van c-groote-terts klinken goed met elkaar? De leerling, aan de piano gezeten (of, als men met niet-pianisten te doen heeft, de onderwijzer), slaat achtereenvolgens de tonen c met d, c met e, enz. aan en komt tot het resultaat, dat c met e en c met a goed, c met f en c met g niet dadelijk slecht klinken, hetgeen met de overige wel het geval is. Het onderzoek of er ook drie intervallen goed met elkaar klinken, leidt tot de samenklanken c, e en g; c, e en a, alsmede c, f en a. Men bepaalt zich tot de eerste samenstelling dezer drie klanken en geeft daaraan den

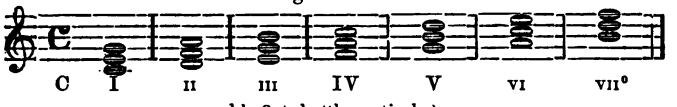
naam drieklank, terwijl men den leerling op iederen trap of graad der toonschaal of toonladder zulk een drieklank laat spelen of noemen, waarbij hij de opmerking kan maken, dat de intervallen, waaruit zulk een drieklank bestaat, boven elkaar geplaatste tertsen zijn.

Bij nader onderzoek der zeven drieklanken, die de leerling in de gr. 3 tnl. heeft gevonden, zal hem blijken dat er met uitzondering van die op den zevenden graad — die uit twee kleine tertsen bestaat — in alle drieklanken één groote en één kleine terts is te vinden, maar dat dàn eens de groote, dàn eens de kleine onderaan is geplaatst. Een drieklank nu, waarvan de onderste (of eerste) terts groot en de tweede (of bovenste) klein is, heet een GROOTEN drieklank; staat de kleine terts het eerst (of onderaan) en de groote terts bovenaan, dan heeft men een KLEINEN drieklank. Deze drieklanken worden als de grondslagen van alle akkoorden beschouwd en, in tegenstelling van andere akkoorden die later zullen behandeld worden, consoneerende akkoorden genoemd [1]). Een drieklank bestaande uit twee kleine tertsen noemt men een VERMINDERDEN drieklank; een drieklank, die uit twee groote tertsen bestaat, heet

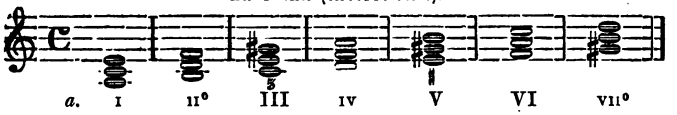
1) Dit woord consoneerend, goedklinkend, verwissel ik liever tegen de benaming zelfstandig; men zal toch niet willen beweren, dat b. v. het dominant-sept-akkoord een slecht klinkend akkoord is en toch behoort het onder de dissoneerende akkoorden. Vandaar dat ik tot mijn leerlingen gaarne spreek van zelfstandige en onzelfstandige akkoorden, en dat wel in navolging van de methode van mijn hooggeachten onderwijzer, wijlen den heer E. F. Richter, leeraar in de theorie aan het Conservatorium te Leipzig, wiens voortreffelijk „Lehrbuch der Harmonie" (reeds voor den 12^{n} keer herdrukt) tot grondslag van mijn onderwijs is gelegd.

een OVERMATIGE drieklank [1]). Wij hebben dus vier soorten van drieklanken en kunnen die, wederom gebruik makende van de woorden groot, klein, verminderd en overmatig, met één letter aanduiden. Bij den aanvang van het onderwijs laat ik dan ook de letters G, K, O, of V, boven een drieklank plaatsen, ten einde het bewijs te verkrijgen, dat de leerling goed wete wat hij schrijft. Later laat ik iederen drieklank door een romeinsch cijfer vlak onder het akkoord aanwijzen, en wel; de groote drieklanken door een groot-, de kleine door een klein-romeinsch cijfer; de verminderde worden eveneens met een klein romeinsch cijfer aangewezen, doch daaraan wordt, bovenaan, een nul gehecht; den overmatigen drieklank schrijve men met een groot romeinsch cijfer, waarboven een doorgestreepte 5 (♯). Laatstgenoemden drieklank vinden wij echter niet in de gr. 3 tnl., maar wel op den 3den trap van de kl. 3 tnl. Ziehier de drieklanken, zooals ze in de toonladders van C gr. terts en *a* kleine terts te vinden zijn; ze moeten door den leerl. in alle gebruikelijke toonladders worden geschreven en daarna uit het hoofd geleerd.

gr. 3 tnl.

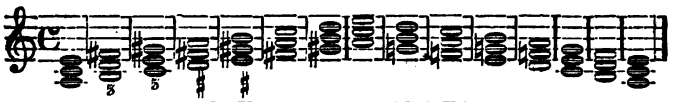


kl. 3 tnl. (theoretische).



1) Er zijn ook nog KLEIN-VERMINDERDE drieklanken (b. v. cis, es, g), die later, bij de leer der „gealtereerde akkoorden", behandeld zullen worden.

kl. 3 tnl. (melodische).



a. I II III IV V VI° VII° VIII VII VI V VI III II° I
of I

De letters aan het begin, vlak voor de romeinsche cijfers, duiden de toonsoort aan waarin men te spelen of te denken heeft. De groote-terts-toonladder wordt met een kapitale letter, de kleine-terts-toonladder wordt met een kleine (gewone) letter aangeduid: dus in dit geval C en *a*.

Reeds is er gesproken van de twee soorten van kleine-terts-toonladders, die wij de theoretische en de melodische noemden.

Ofschoon tot nu toe uitsluitend de theoretische bij het onderwijs in de theorie der muziek werd toegepast en in waarheid een systeem op háar alléen kan gebouwd worden, zoo mag in onze dagen de melodische — ondanks al het onbestemde en onzekere dat haar aankleeft — niet buiten rekening blijven. In dit opzicht ben ik het geheel eens met wijlen dr. Ferd. Hiller, in leven directeur van het Conservatorium te Keulen, en maak hier met erkentelijkheid melding van het door hem uitgegeven werkje „Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunctes", dat ik sinds eenige jaren met het beste gevolg bij mijn onderwijs in de theorie gebruik, en waaraan menig voorbeeld in den verderen loop van deze handleiding zal ontleend worden. Ook dr. Hiller maakt gebruik van — en geeft voorbeelden ter uitwerking in — de theoretische zoowel als de melodische kl. 3 tnl.

De leerling zal opmerken, dat er in de kl. 3 tnl. ro-

meinsche cijfers gevonden worden waarboven een ♯ of ♭ is geplaatst. Dat duidt aan, dat de terts van de noot die in de bas staat moet verhoogd of verlaagd worden. Deze en soortgelijke aanwijzingen hebben haar ontstaan te danken aan vroegere tijden; toen werden óok solostukken uitgevoerd en door orgel, klavier (theorbe, „Basslaute" of harp) begeleid, maar men schreef die begeleiding niet, zoo als wij doen, voluit. Er werd niets dan de bas geschreven met kruisen, mollen of cijfers er boven, en uit die „becijfering" moest de accompagnateur eene begeleiding „improviseeren", die canonisch bewerkt en aan het hoofdmotief van het stuk zelf ontleend was.

Moest de seconde verhoogd worden, dan schreef men boven de basnoot een doorgestreepte 2 (♯2)

Moest de terst verhoogd worden, dan schreef men boven de basnoot niets dan een ♯.

Moest de kwart verhoogd worden, dan schreef men boven de basnoot een doorgestreepte 4 (♯4).

Moest de kwint verhoogd worden, dan schreef men boven de basnoot een doorgestreepte 5 (♯5).

Moest de sext verhoogd worden, dan schreef men boven de basnoot een doorgestreepte 6 (♯6).

Moest de septima verhoogd worden, dan schreef men boven de basnoot een doorgestreepte 7 (♯7).

Moest het octaaf verhoogd worden, dan schreef men boven de basnoot een doorgestreepte 8 (♯8).

Moest de seconde verlaagd worden, dan schreef men boven de basnoot een 2 met een klein ♭ er naast (2♭).

Moest de terts verlaagd worden, dan schreef men boven de basnoot eenvoudig een ♭.

Moest de kwart verlaagd worden, dan schreef men boven de basnoot een 4 met een klein ♭ er naast (4♭).

Moest de kwint verlaagd worden, dan schreef men boven de basnoot een 5 met een klein ♭ er naarst (5♭).

Moest de sext verlaagd worden, dan schreef men boven de basnoot een 6 met een klein ♭ er naast (6♭).

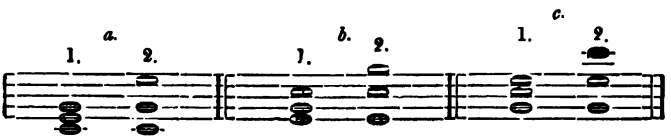
Moest de septime verlaagd worden, dan schreef men boven de basnoot een 7 met een klein ♭ er naast (7♭).

Moest het octaaf verlaagd worden, dan schreef men boven de basnoot een 8 met een klein ♭ er naast (8♭).

Moest een interval hersteld worden, dan zette men een ♮ naast de cijfers die het interval aanduiden, op gelijke wijze als zulks met de molteekens hier is aangewezen.

Op dezelfde wijze worden toevallige verhoogingen, verlagingen of herstellingen van een interval ook nog in onze dagen aangewezen; het geheel noemt men: becijferde bas.

Bij het gebruik der drieklanken heeft men in de eerste plaats te letten op den grondtoon — dat is, op den toon waarop de drieklank is gebouwd en die tonica wordt geheeten; daarna op de terts, mediante, en eindelijk op de kwint, dominante. Staat de tonica onderaan (zooals hieronder bij *a* 1 en 2 het geval is), dan heeft men de drieklanken in hun oorspronkelijken vorm; verplaatst men den grondtoon naar boven of naar het midden, dan heeft men een drieklank in de omkeering (*b* en *c* 1 en 2).



Opgemerkt moet worden, dat de intervallen bij 1 zeer dicht bij, of boven elkaar — bij 2 geregeld van elkaar verwijderd liggen. N°. 1 heet daarom de enge ligging, n°. 2 de wijde of verstrooide ligging. Een nadere aanwijzing der ligging wordt ontleend aan het interval dat boven ligt; b. v. bij *a* is n°. 1 in de enge kwint-ligging, omdat de kwint van het akkoord (*c. e g.*) boven ligt; n°. 2 in de wijde terts-ligging, omdat de terts van het akkoord boven ligt. (De omkeeringen blijven voor het oogenblik buiten behandeling.) Het woord ligging heeft dus betrekking zoowel tot den afstand der intervallen onderling, als tot het interval dat in de bovenste stem geplaatst is; de bas of grondtoon blijft echter buiten de berekening, zoodat de drie eerste akkoorden hierachter in n°. 3 bij a. b. c., g. h. i., m. n. en o. alle in de enge ligging heeten geplaatst te zijn, al staat ook soms de bas er meer dan een octaaf van verwijderd; het komt alleen op de andere (de drie bovenste) stemmen aan.

Het is gebruikelijk bij de theorie der muziek van de stemmen te spreken, onverschillig of men voor zang, piano, strijk- of blaas-instrumenten schrijft; vermoedelijk omdat de menschelijke stem het oudste van alle muziekinstrumenten is, of omdat de eerste composities, die geschreven zijn, voor den zang waren.

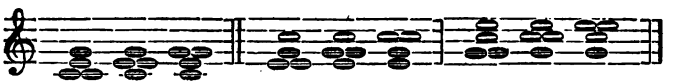
Bij onze voorstelling der drieklanken spreken wij derhalve van de bas- (onderste), van de tenor- en alt- (middelste) en van de sopraan- (bovenste) stem. De sopraan en bas worden tevens de buiten-stemmen genoemd, in tegenoverstelling van de alt en tenor, die de midden-stemmen heeten. Bij het noemen der intervallen waaruit een akkoord bestaat, begint men altoos

van den ondersten toon, zoodat de volgorde der stemmen is: bas, tenor, alt, sopraan.

Driestemmig, zooals ze hiervoren geschreven zijn, worden de drieklanken zeldzamer gebruikt dan vierstemmig, waardoor sopraan, alt, tenor en bas als zelfstandige personen optreden. De vierde noot is natuurlijk niet anders te verkrijgen dan door de herhaling, hetzij op denzelfden toontrap of in een ander octaaf, van een der reeds aanwezige tonen. Zoodanige herhaling wordt v e r d u b b e l i n g geheeten.

Herhaalt men een der drie intervallen op denzelfden toontrap, dan zou men ten opzichte van den drieklank van C het volgende verkrijgen:

N°. 1.



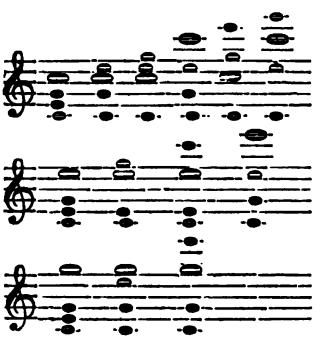
Herhaalt men een interval in een ander octaaf, dan vermenigvuldigt zich het getal samenstellingen op vrij belangrijke wijze, zooals uit onderstaande, nog niet eenmaal volledige, opgaaf te zien is.

N°. 2.

A. Verdubbeling van den grondtoon (tonica).

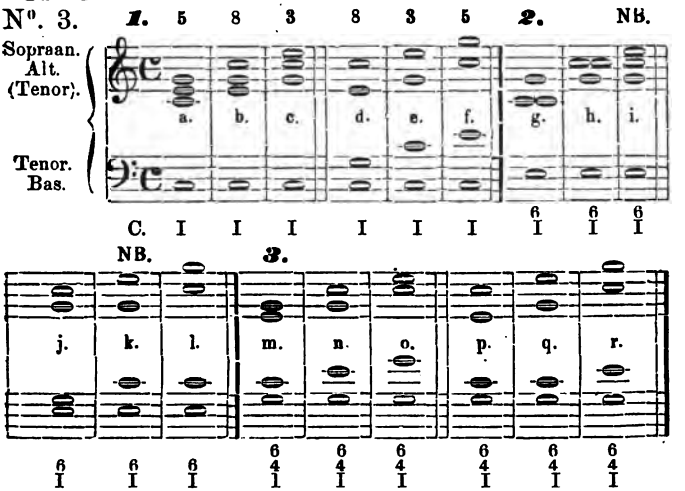
B. Verdubbeling van de terts (mediante).

C. Verdubbeling van de kwint (dominante).



Op twee notenbalken voorgesteld (zoowel e n g e als

wijde ligging) in de meest gebruikelijke en natuurlijke liggingen:



Zooals op te merken is, wordt bij deze voorbeelden hoofdzakelijk de grondtoon verdubbeld, die dan ook bij ondervinding gebleken is het meest geschikte interval voor de verdubbeling te zijn. Op den grondtoon volgt, ter verdubbeling, de kwint (behalve bij de overmatige drieklanken, waar de verdubbeling der kwint niet geoorloofd is). De verdubbeling van de terts moet met veel omzichtigheid geschieden, en het is zelfs raadzaam den leerlingen voorloopig niet toe te staan de terts te verdubbelen, behalve dan, wanneer zulks in de buitenstemmen kan geschieden (zie hierboven bij NB.) of bij de verminderde drieklanken, waar de verdubbeling der terts g e ë i s c h t, en de verdubbeling van den grondtoon v e r b o d e n moet worden.

In tegenstelling van de verdubbeling komen er ge-

vallen voor, waarbij het wenschelijk is een der intervallen weg te laten. Bij de groote en kleine drieklanken kan zulks met de kwint plaats hebben (niet bij de overmatige en verminderde drieklanken, waar de kwint niet kan gemist worden, zie later, blz. 57), b. v.:

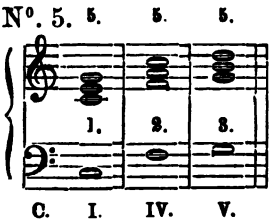
N°. 4.

Dit akkoord wordt als de drieklank van C beschouwd, al zijn er niet meer dan twee intervallen in op te merken (*c* tweemaal verdubbeld en *e*); zijn wezenlijke benaming zou tweeklank moeten zijn.

De leerling merke wel op (in n°. 3) de cijfers 5, 8 en 3 boven de akkoorden, die de kwint-, octaaf- of tertsligging aanduiden, en geve zich rekenschap van de intervallen die verdubbeld zijn. Bij i (b. v.), is de terts van den drieklank verdubbeld; bij j, de kwint, enz enz.

Na al het voorgaande meen ik dat de leerling genoegzaam op de hoogte is gebracht om eenige drieklanken aan elkaar te leeren verbinden. Men neme daartoe de drie groote drieklanken, die in elke gr. 3 tnl. zijn te vinden (de Ie, IVe en Ve trap)

N°. 5.



en wel in deze volgorde: eerst de Ie, de IVe en wederom de Ie; daarna de Ie, de Ve en de Ie; en ten slotte de Ie, IVe, Ve, Ie; of, de Ie, Ve, IVe en Ie.

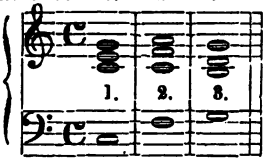
Zooals uit de drie cijfers boven de drieklanken in N°. 5 is op te maken, staan deze alle drie in de kwintligging. Dat is niet goed. Daar-

door ontstaan fouten, die — de redenen waarom kunnen voor het oogenblik buiten bespreking blijven — in de theorie (en ook voor een goed deel in de praktijk) streng verboden blijven.

Bij de verbinding der drieklanken is derhalve op het navolgende te letten:

1. Men gebruike niet tweemaal dezelfde ligging achtereen. In plaats van dus de drieklanken te gebruiken, als bij n°. 5, zette men:

N°. 6.



Hier is het eerste akkoord in de kwint-ligging het 2e in de terts-ligging en het 3e in de octaaf-ligging gezet.

2. Men drage zorg, dat dezelfde twee stemmen niet in reine octaven of reine kwinten met elkaar voortgaan. In n°. 5 is deze bepaling herhaaldelijk overtreden. Immers zoowel de bas als de tenor gaan met de sopraan (in alle drie de akkoorden) in kwinten, terwijl de bas met den tenor in octaven, en beide met de sopraan, in kwinten gaan — kwinten en octaven maken in gelijke beweging, zooals men gewoonlijk zegt.

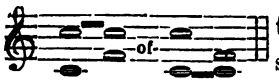
Die fouten zijn in N°. 6 niet te vinden en werden vermeden, behalve door het gebruik van andere liggingen, door het aanwenden der zijdelingsche- en tegenbeweging. Over die bewegingen is nog een woordje te zeggen.

Vooreerst: dat men ze veelal met de latijnsche benaming vindt aangeduid: motus rectus, motus obliquus en motus contrarius.

Ten tweede dat van deze drie, de motus obliquus (de zijdelingsche beweging) de beste is, omdat men hoofd-

zakelijk door beweging in alle stemmen foutieve octaven en kwinten kan maken: dit nu is bij de zijdelingsche beweging niet mogelijk, omdat daarbij van twee stemmen één onbeweeglijk op dezelfde plaats blijft b. v.:

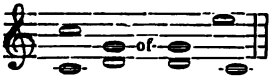
N°. 7. *a.* *b.*



hier maakt bij *a* de onderste tegen de bovenste stem zijdelingsche beweging; bij *b* maakt de bovenste tegen de onderste stem zijdelingsche beweging.

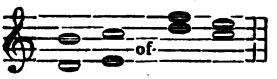
Op de zijdelingsche volgt, ten opzichte der bruikbaarheid, de tegenbeweging (motus contrarius).

N°. 8. *a.* *b.*



Bij *a* gaan de stemmen tot elkaar; bij *b* verwijderen zij zich van elkaar — zij zijn dus in tegenbeweging.

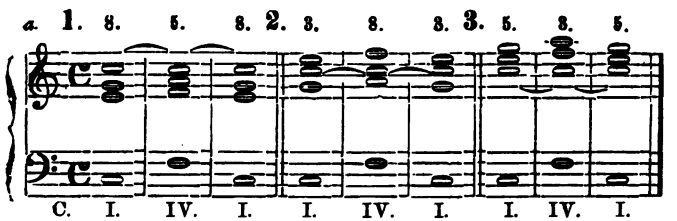
N°. 8*bis*. *a.* *b.*



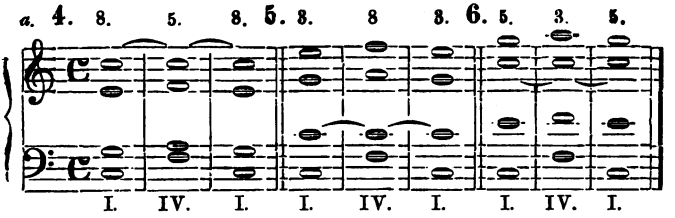
De gevaarlijkste beweging is de gelijke beweging (motus rectus), omdat men, zooals reeds is aangeduid, door haar zoo licht tot het maken van fouten geraakt.

De akkoordverbindingen I. IV. I, — I. V. I, - - I. IV. V. I. en I. V. IV. I. — kunnen op zes verschillende wijzen geschreven worden, t. w.: driemaal in de enge en driemaal in de wijde octaaf-, terts- en kwintligging, zooals hier te zien is.

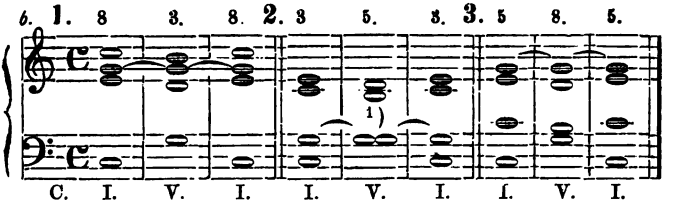
N°. 9. ENGE LIGGINGEN.



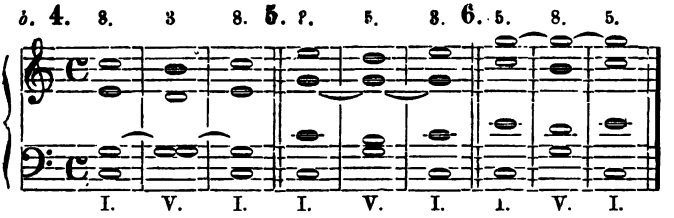
WIJDE LIGGINGEN.



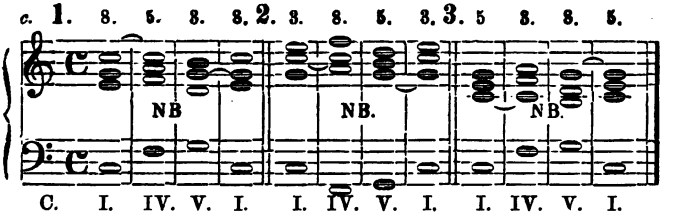
ENGE LIGGINGEN.



WIJDE LIGGINGEN.

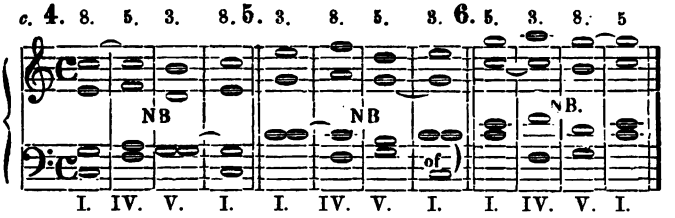


ENGE LIGGINGEN.

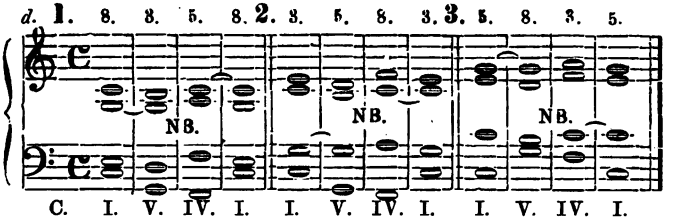


1) De verdubbeling van twee nabij elkander gelegen stemmen in de eenklank geschiedt gelijk hier is te zien (men vergelijke ook N°. 1 op blz. 30).

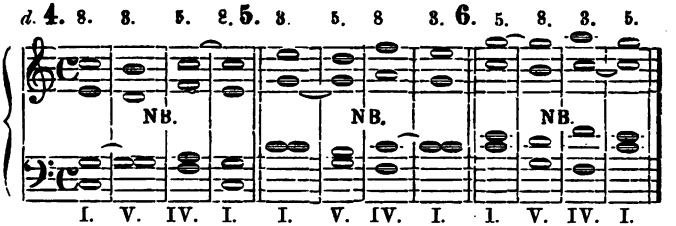
WIJDE LIGGINGEN.



ENGE LIGGINGEN.



WIJDE LIGGINGEN.



De leerling spele deze verbindingen dagelijks herhaaldelijk door en niet alleen in C gr. 3, maar getransponeerd in alle gebruikelijke gr. 3 tnls, vooral in die met veel kruisen of mollen.

Het is van groot gewicht dat de onderwijzer zijnen leerlingen doe opmerken, welke bewegingen de stemmen onderling maken. Hij stelle hen daartoe de volgende vragen: b. v. ten opzichte van N°. 9 *a*, 1: Welke bewe-

ging maakt de bas met de sopraan? Antwoord: zijdelingsche beweging, want de sopraan blijft op dezelfde plaats, terwijl de bas zich voortbeweegt.

Vr. Welke beweging maakt de bas met de alt?

Antw. Gelijke beweging, want beide gaan op- en afwaarts; in het eerste akkoord maken zij een kwint, in het tweede een terts, in het derde wederom een kwint.

Vr. Welke beweging maakt de bas met de tenor?

Antw. Gelijke beweging: in het 1e ac. vindt men een opgaande terts, in het 2e een opgaand octaaf, in het 3e een dalende terts.

Vr. Welke beweging maakt de tenor met de sopraan?

Antw. Zijdelingsche beweging.

Vr. Welke beweging maakt de alt met de sopraan?

Antw. Zijdelingsche beweging.

Behandelt men op deze wijze elke verbinding dan verkrijgt men spoedig zulk een vasten blik op de stemvoering, dat het maken van ongeoorloofde kwinten of octaven tot de zeldzaamheden zal behooren.

Het is mij gebleken zeer nuttig te zijn, dat de onderwijzer zich — nadat de leerling zich genoegzaam geoefend en vastheid verkregen heeft in het spelen en transponeeren van bovenstaande verbindingen — aan de piano zet en de verbindingen speelt met fouten er in, hetzij met opvolgende kwinten in dezelfde twee stemmen, met verdubbeling van de terts of met weglating van een interval; ook is het nuttig dat hij de voorbeelden foutief opschrijft, er den leerl. die fouten in doe opzoeken en zelf verbeteren [1]).

---

1) Bij klassikaal onderwijs moet hij de leerlingen er toe aan-

Bovenstaande akkoordverbindingen geven aanleiding tot de navolgende opmerkingen:

A. Sommige leerlingen geven hun verwondering te kennen dat er verboden wordt kwinten of octaven te maken, terwijl er toch geen drieklank te denken is zonder kwint en geen verdubbeling van een der reeds aanwezige tonen in een ander octaaf mogelijk is zonder octaven „te maken."

Zulk een leerling heeft de beteekenis der woorden in dezelfde twee stemmen niet begrepen, en men moet hem daarop nog eens opmerkzaam maken, hem dat denkbeeld verduidelijken.

B. De plaatsing van den bas verdient ook nog de bijzondere aandacht, voor zooverre deze plaatsing hoegenaamd geen invloed uitoefent op de ligging van het akkoord.

In N°. 9, bij *a* 1, zou men kunnen beweren, de bas in aanmerking nemende, dat men wijde ligging voor zich had; en toch is dit niet het geval, want:

bij de bepaling der liggingen van een akkoord wordt de bas niet medegerekend.

Derhalve zijn alle verbindingen in N°. 9, onder 1, 2 en 3 opgesteld in enge ligging, schoon de bas soms

---

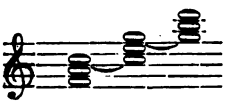
zetten dat zij elkaar controleeren, d. w. z. dat ieder op de beurt verplicht worde de fouten aan te wijzen, die de anderen maken; men houdt ze zoodoende bezig en scherpt hun opmerkingsvermogen.

De fouten moeten vooral door den leerling zelf, NIET door den onderwijzer opgezocht, aangewezen en allerminst verbeterd worden. Het is voldoende, dat de onderwijzer zegt: „dáar hebt ge een fout gemaakt, welke is die, en hoe kan ze hersteld worden?"

twee octaven van de sopraan verwijderd ligt; daarentegen zijn alle verbindingen, genommerd 4, 5 en 6, in de wijde ligging, al staat ook (b. v. in 4, 5 en 6 van *c* en *d*) de bas zoo dicht bij den tenor als slechts te denken is.

C. Niettegenstaande de gelijke beweging de gevaarlijkste van alle bewegingen is genoemd (zie blz. 34), vindt de opmerkzame leerling dikwijls die beweging aangewend in N°. 9; hij gelieve echter op te merken, dat de gelijke beweging alleen dan is gebruikt, wanneer een der vier stemmen zijdelingsche of tegenbeweging maakte. In dat geval is er minder gevaar, dat er door het gebruik der gelijke beweging fouten ontstaan. Men onderzoeke nauwkeurig de stemvoering uit dit oogpunt.

D. De verbindingen *a* en *b* in N°. 9 gaven gereede aanleiding tot het maken der zijdelingsche beweging, doordien de drieklanken onderling minstens één gemeenschappelijken toon hebben. Het behoeft wel geen uitvoerig betoog, wat men onder dat woord gemeenschappelijk te verstaan hebbe. Als men de drieklanken van C, F en G aldus ziet:



dan bespeurt men (de boogjes wijzen het aan) dat de F-drieklank door C aan den C-driekl., de G-drkl. aan den C-drkl. door G kan verbonden worden, omdat de F-drkl. en de C-drkl. beiden C, evenals de C- en de G-drkl., beide G met elkaar gemeen hebben. Een der meest bekende voorschriften bij de leer der theorie is dan ook:

dat men te letten heeft op den gemeenschappelijken toon en vooral: dat men dien toon moet laten blijven in de stem waarin hij zich bevindt.

Die bepaling ligt reeds opgesloten in hetgeen door mij aangaande de zijdelingsche beweging op den voorgrond is gesteld; de leerling zie nu hoe in N°. 9 door het aanwenden van de zijdelingsche beweging tevens is voldaan aan het voorschrift omtrent den gemeenschappelijken toon. Overal waar zulks mogelijk was, zijn de akkoorden aan elkaar verbonden: *a.* door den gemeenschappelijken toon te laten in de stem waar hij was, of, bij gemis van dien, *b.* door de naastbij gelegen intervallen te nemen.

De boogjes in n°. 9 wijzen de onder *a.* bedoelde gevallen aan: de NB. in *c.* en *d.* bevestigen het gezegde bij *b.*

Niet altoos kan men evenwel den gemeenschappelijken toon behandelen gelijk hier wordt voorgeschreven. Vooral in de kl. 3 tnls. moet men wel eens het daaromtrent gegeven voorschrift ter zijde stellen. Men zie b. v. N°. 41, *b.* (blz. 50) waar geen gemeenschappelijken toon behouden werd — om een overmatige seconde in de alt te vermijden.

Ten overvloede, vooral voor hen die geen onderwijs in de theorie kunnen nemen of verkrijgen, wil ik N°. 4 van *d* (altoos uit N°. 9) ontleden:

Sopraan; zingt *c. b. c. c.* In de eerste akkoorden kan de sopraan geen zijdelingsche beweging maken, omdat niet *c.* maar *g.* de gemeenschappelijke toon is; de toon *b.* is genomen (en niet *d.*, schoon die ook slechts een seconde van *c.* verwijderd ligt) om met de bas tegenbeweging te kunnen maken.

De verklaring van het 2e en 3e akkoord onderscheidt zich van die van de twee eerste akkoorden alleen daardoor, dat er in het geheel geen gemeenschappelijke toon in de drieklanken van *g.* en *f.* te vinden is.

In de twee laatste akk. is de gemeenschappelijke toon *c.* gebleven in de sopraan waar hij zich bevond.

Alt; zingt: *e. d. f. e.* Geen binding van gemeenschappelijke tonen mogelijk; de naastbijliggende tonen zijn echter gebruikt; immers op *e* volgt *d*, op *d* volgt *f* (hier de naastliggende toon, wijl er geen *e* in den aangewezen drieklank *f. a. c.* te vinden is), op *f* volgt weer *e.*

Tenor; zingt: *g. g. a. g.* Binding van den gemeenschappelijken toon *g* in de 2 eerste akk.; gebruik van den naastbijgelegen toon in de andere akk.. eerst in de tegen- daarna in de gelijke- beweging, die hier geoorloofd is door de zijdelingsche beweging in de sopraan.

Bas; zingt *c. g. f. c* — blijft buiten beschouwing, omdat deze is voorgeschreven.

Voorbedachtelijk heb ik het woord „zingt" gebruikt; immers hoe zelden geeft een leerling zich rekenschap van de melodische volgorde, waarin hij zijn voorbeelden schrijft! En toch, hoe nuttig is het van den beginne af aan er op te wijzen, dat er niet slechts een mechanische verbinding zooveel mogelijk zonder fouten geschreven worde, maar dat men zich elke stem als een persoonlijkheid voorstelle, die een melodie moet voordragen — zij het dan in den beginne ook een hoogst eenvoudige. Daartoe zinge men zelf iedere stem van ieder voorbeeldje, dat men geschreven heeft; veelzijdig is het nut, dat men daarvan trekken zal.

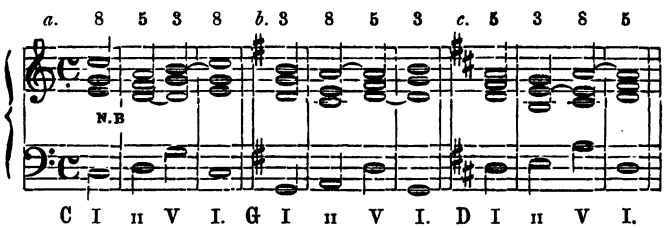
E. Het is een algemeen gebruik bij het opnoemen der intervallen waaruit een akkoord bestaat met den bas te beginnen, dan volgen tenor, alt en sopraan.

F. Een eigenaardige plaats bekleedt in de toonkunst in het algemeen, en in de leer van de theorie in het bijzonder, de zevende toon der toonladder. De Franschen noemen hem de „note sensible," de Duitschers de „Leitton." Wij Nederlanders hebben geen afzonderlijke benaming voor dien toon en noemen hem daarom in navolging van de Duitschers „leidtoon." Ik vestig er nu reeds de aandacht van den leerling op en leer hem: laat zooveel mogelijk den zevenden trap naar den achtsten gaan, tenzij hij blijven kan waar hij is; VERDUBBEL HEM ZOO MIN MOGELIJK.

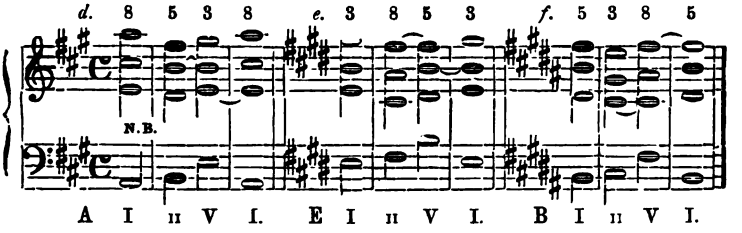
De leerling moge nu door practische toepassing het bewijs geven, dat hij goed begrepen heeft wat er over de verbinding der drieklanken is gezegd en geleerd.

Te dien einde geef ik hieronder een verzameling van verbindingen, ontleend aan het reeds genoemde werk van dr. F. Hiller. Een zestal is uitgewerkt gelijk zulks in mijn theorieklasse geschiedt: elk nommer in zes verschillende liggingen (drie enge en drie wijde) en elk nommer in eene andere toonsoort.

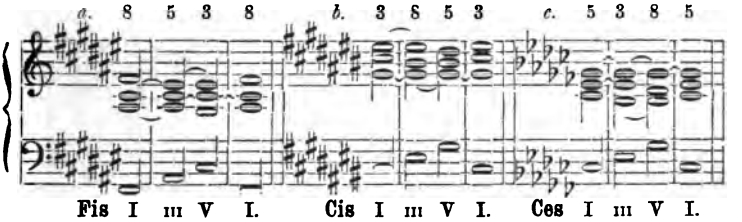
N°. 10. ENGE LIGGINGEN.



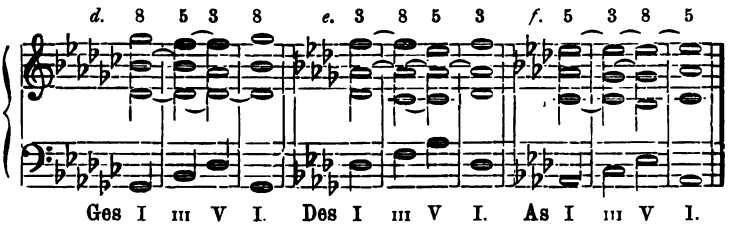
WIJDE LIGGINGEN.



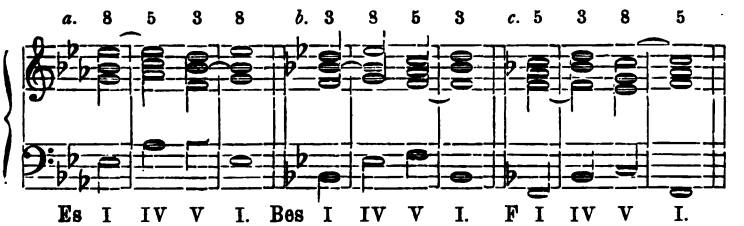
N°. 11. ENGE LIGGINGEN.



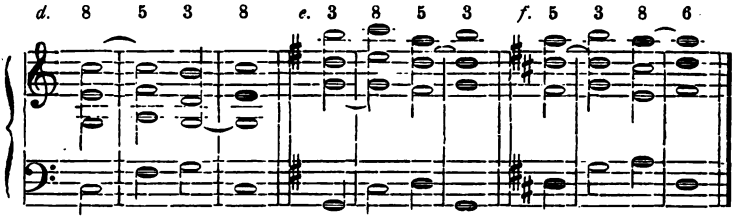
WIJDE LIGGINGEN.



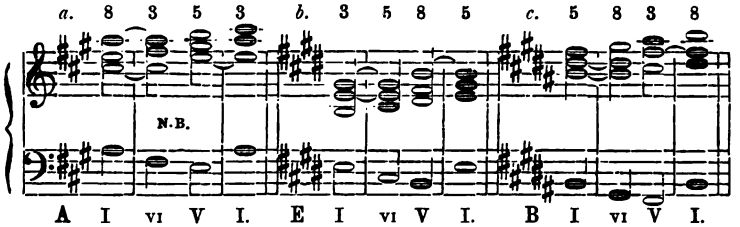
N°. 12. ENGE LIGGINGEN.



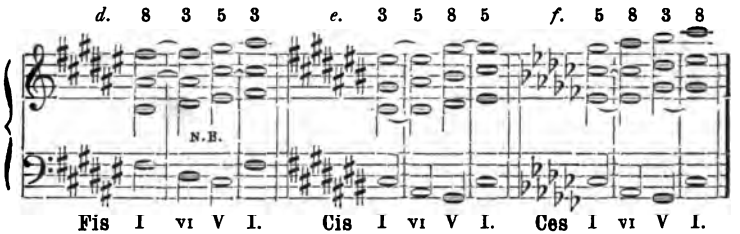
WIJDE LIGGINGEN.



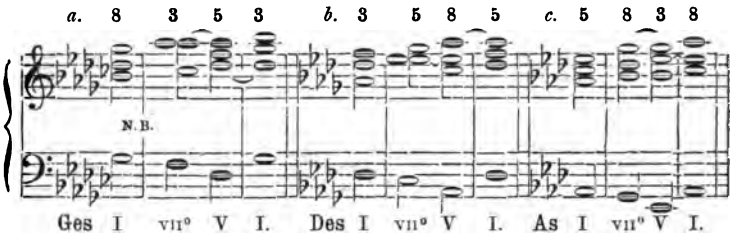
N°. 13. ENGE LIGGINGEN.



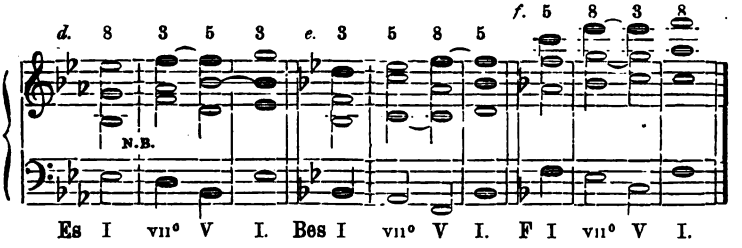
WIJDE LIGGINGEN.



N°. 14. ENGE LIGGINGEN.

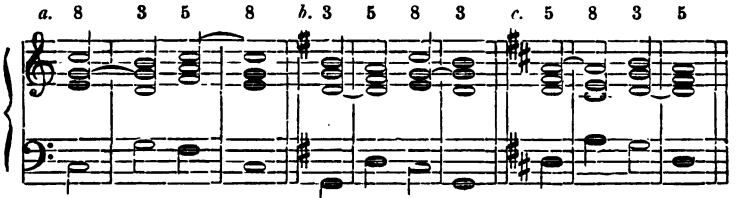


WIJDE LIGGINGEN.



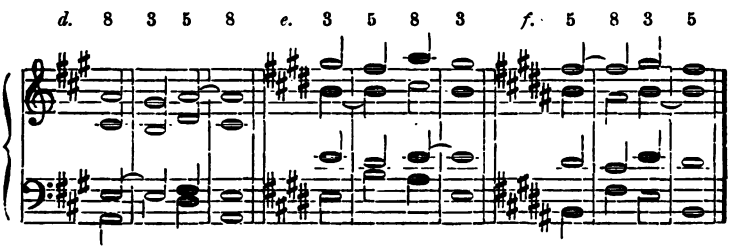
Es I VII° V I. Bes I VII° V I. F I VII° V I.

N°. 15. ENGE LIGGINGEN.

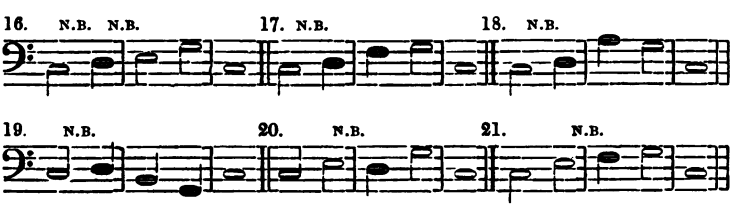


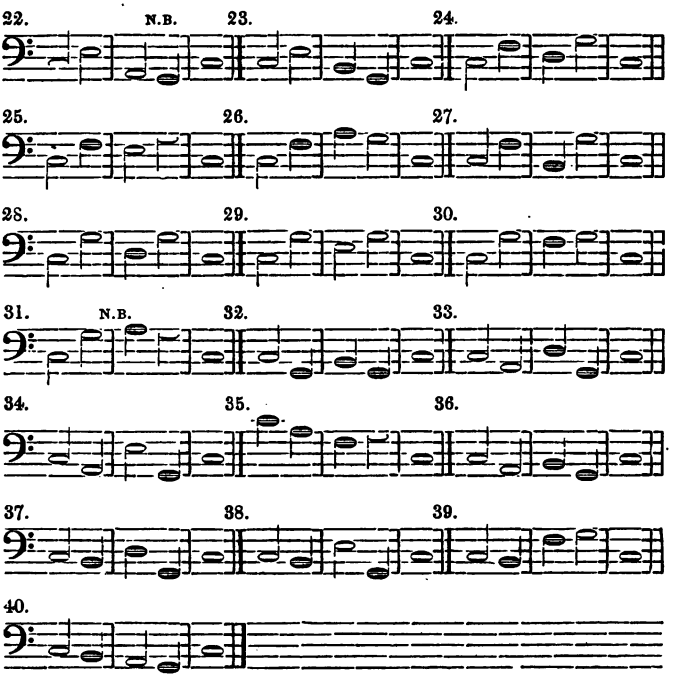
C I V IV I. G I V IV I. D I V IV I.

WIJDE LIGGINGEN.



A I V IV I. E I V IV I. B I V IV I.





Nadat de leerling de bassen 17—40 op dezelfde wijze schriftelijk zal hebben uitgewerkt, geve hij zich de moeite om ze vierstemmig, met vermijding van kwinten en octaven, op de piano te spelen; eerst in C gr. 3, zooals ze er staan, daarna getransponeerd in alle gebruikelijke gr. 3 tnls. [1])

---

[1]) Men versta mij wèl. De bedoeling is namelijk, dat men dit boekje voor zich stelle op de piano en de daarin te vinden bassen dadelijk vierstemmig trachte uit te werken; niet dat men het schriftelijk uitgewerkte op de piano spele, hetgeen óok goed en nuttig, maar lang niet zoo leerzaam is.

Eenige algemeene opmerkingen mogen ten slotte hier nog een plaats vinden.

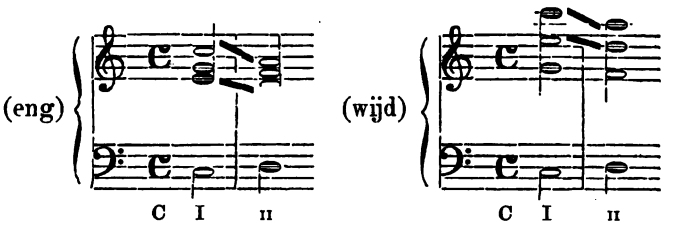
a. Beschouwt men de uitgewerkte voorbeelden (zie n^0. 10—16) in verband met het gezegde over de verdubbeling van den zevenden trap, dan zal men ontwaren dat de bepaling daaromtrent gegeven (zie pag. 42, onder F) streng in het oog gehouden is. Daarentegen is het, vooral in de middenstemmen, wel eens geoorloofd den 7^{en} trap te laten dalen naar den 5^{en} (of een anderen) trap, in plaats ze te laten stijgen naar den 8sten; ook als een der andere stemmen den achtsten neemt, gaat in alt of tenor de zevende toon wel eens naar beneden in plaats van naar boven. In de sopraan geschiedt zulks alleen, wanneer er tegenbeweging met de bas gemaakt kan worden, maar nooit aan het slot van een toonstuk of van een muzikalen volzin.

b. De verdubbeling van de terts werd tot hiertoe slechts veroorloofd bij de verminderde drieklanken. Ook in dit opzicht zal de leerling geen afwijking in de uitgewerkte nommers vinden. Er zijn echter enkele gevallen, waarbij een verdubbeling der terts ook bij andere drieklanken dan den verminderden wenschelijk is.

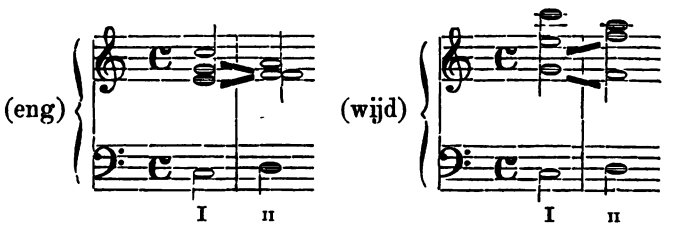
Voor leerlingen met een vlug begrip, of waarvan de onderwijzer de overtuiging bezit, dat zij de vastgestelde regelen voor de uitzonderingen op den regel niet zullen ter zijde stellen of veronachtzamen — moge hier de oorzaak dier terts-verdubbeling worden aangewezen:

Wanneer de bas in seconden voortgaat (zooals in n^0. 10, 13, 14, 16 tot 21 en 31 met N.B. is aangewezen) en men gebruikt de enge of wijde octaaf-

ligging, dan zal een met een muzikaal gehoor begaafd leerling een min of meer onbevredigd gevoel hebben bij het spelen van sommigen dier verbindingen; neemt hij nu in plaats van den verdubbelden grondtoon:



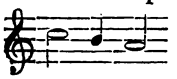
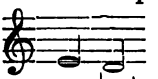
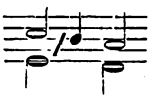
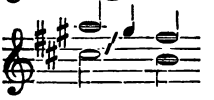
de verdubbelde terts



dan zal het gevoel beter voldaan zijn. De onbevredigdheid ontstaat, doordien twee stemmen in gelijke beweging op een kwint neerkomen (zie in het voorbeeldje hierboven de noten met // aangehaald). Door de verdubbeling der terts wordt het gevoel (of gehoor) beter voldaan, en hier is dus een geval waar de terts mag verdubbeld worden.

De theorieleer heeft voor deze en soortgelijke gevallen den naam van bedekte kwinten uitgevonden en beweert, ter verklaring van deze zonderlinge benaming, dat alle melodieën die men hoort, door ons gehoor toonladdersgewijs worden opgevangen. Hoort men

dus het interval, dalende, *c. a.*, dan, zoo beweert zij, voegt ons gehoor er de uitgebleven *b.* tusschen en is de opvolging dus *c. b. a.*

Dit aangenomen, zijn er ook werkelijk bedekte kwinten in N°. 10, *a.* tusschen sopraan en tenor, en in N°. 10, *d.* tusschen sopraan en alt; want de sopraan zingt bij *a.*  en de tenor  dus  dat zijn kwinten; en bij *d.*  eveneens. Door de verdubbeling van de terts is deze misstand opgeheven. Men zij echter op zijne hoede de terts niet te verdubbelen, waar zulks tot andere fouten kan aanleiding geven; b. v. bij de verbinding IV en V, waar men door de verdubbeling van de terts tevens den zevenden trap zou verdubbelen. Bedekte kwinten ontstaan dus, wanneer dezelfde twee stemmen in gelijke beweging naar een kwint gaan, komende van eenig ander interval.

d. Behalve van deze bedekte kwinten spreekt de theorieleer ook nog van bedekte octaven, welke ontstaan als dezelfde twee stemmen in gelijke beweging gaan naar een octaaf, zonder dat een octaaf voorafgaat.

In N°. 10 vindt de leerling zulk een bedekt octaaf: in *a.* tusschen alt en bas; in *b.* tusschen tenor en bas; in *c.* tusschen sopraan en bas enz. enz., die echter minder worden geteld, omdat de zijdelingsche beweging kon aangewend worden.

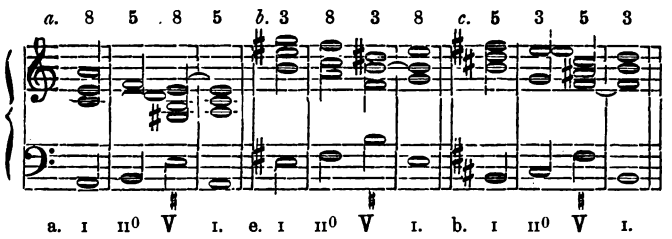
Men vergunt zulke bedekte octaven echter wel als er een kleine seconde gemaakt kan worden; kon dus bij

a. de *f.* in fis worden veranderd (of bij *b.* de *c.* in cis, bij *c.* de *g.* in gis) dan was de fout minder groot.

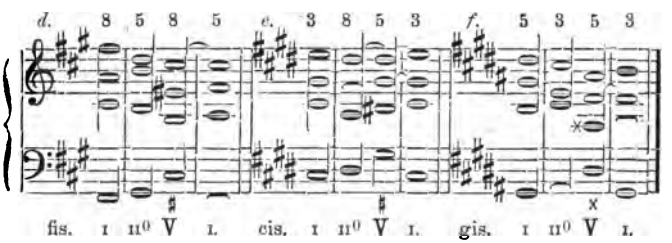
Volgens mijn opvatting echter zijn bedekte kwinten en octaven alleen d a n af te keuren, als het goed muzikaal gehoor en gevoel er door wordt beleedigd. In het begin moet men er den leerling niet mede lastig vallen . . . immers de theoristen zelven veroorloven zich allerlei uitzonderingen en schrijven ze zonder eenig bezwaar.

Thans ligt de kleine-terts-toonschaal aan de beurt; de voorbeelden N°. 41—71, die nu volgen, stellen den leerling in de gelegenheid zijn krachten ook in dit opzicht te beproeven.

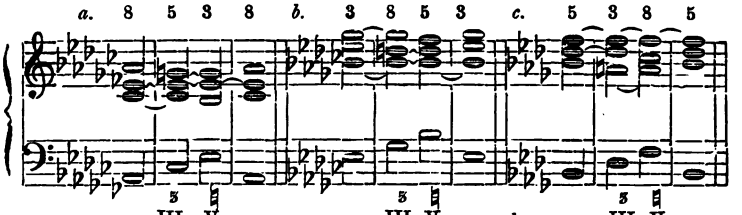
N°. 41. ENGE LIGGINGEN.



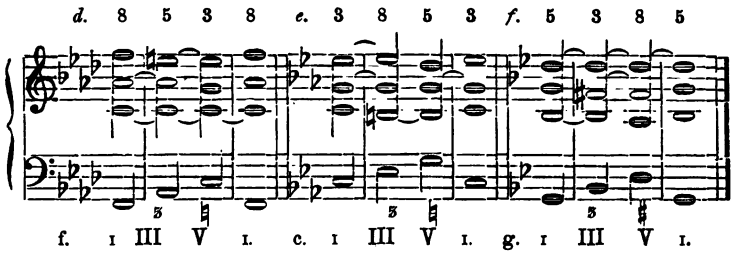
WIJDE LIGGINGEN.



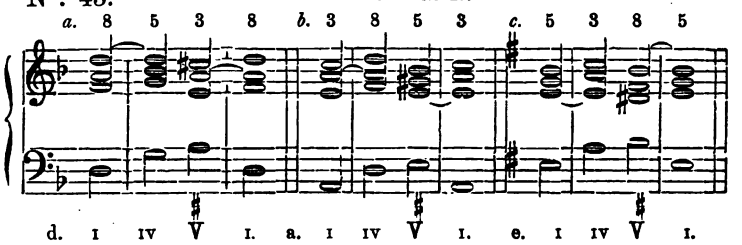
N°. 42. ENGE LIGGINGEN.



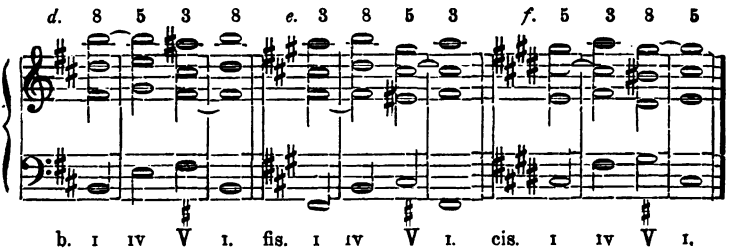
WIJDE LIGGINGEN.



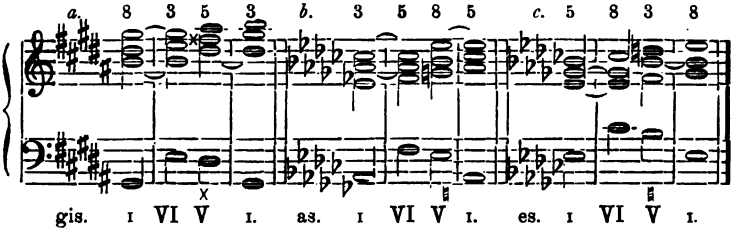
N°. 43. ENGE LIGGINGEN.



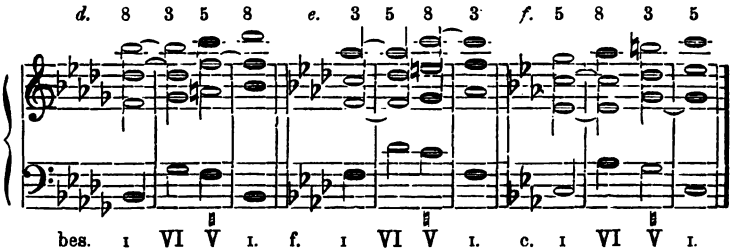
WIJDE LIGGINGEN.



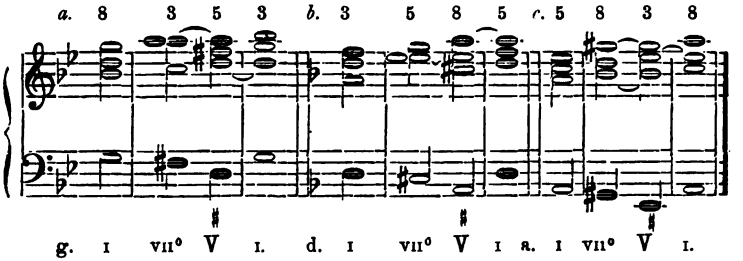
N°. 44. ENGE LIGGINGEN.



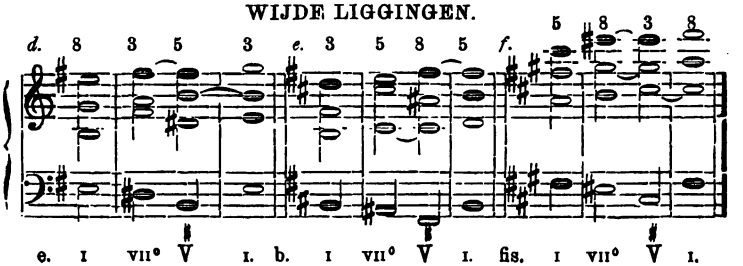
WIJDE LIGGINGEN.



N°. 45. ENGE LIGGINGEN

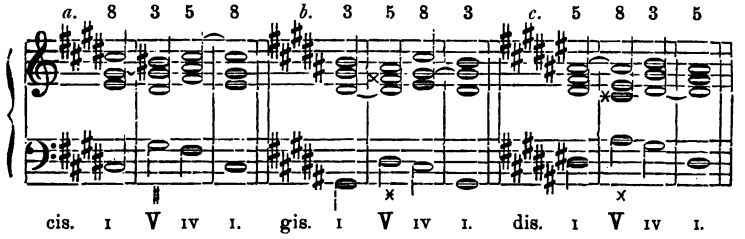


WIJDE LIGGINGEN.

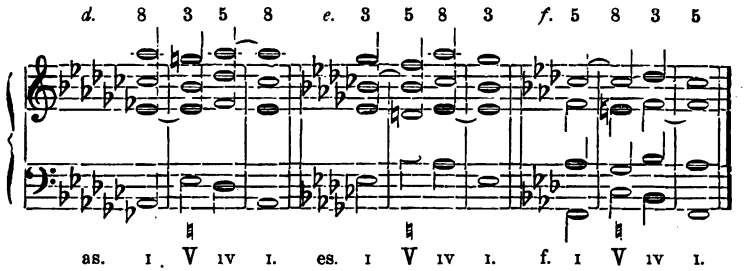


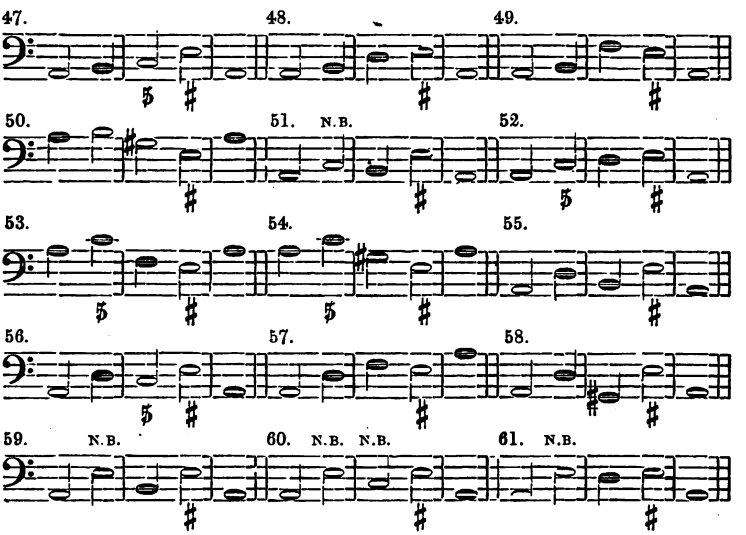
N°. 46.

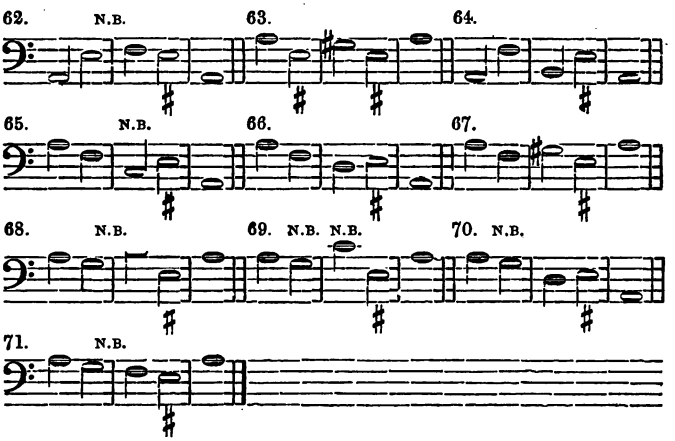
ENGE LIGGINGEN.



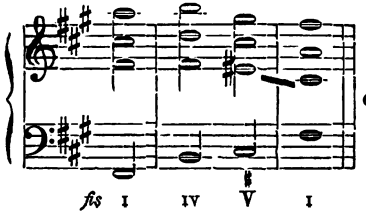
WIJDE LIGGINGEN.



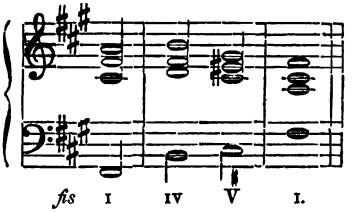




Veel behoeft er niet gezegd te worden om den leerling de bewerking er van mogelijk of gemakkelijk te maken; vooral niet, na de aanwijzingen betreffende soortgelijke voorbeelden in de gr. 3 tnl. gegeven. De verdubbeling van de terts zal in akkoordverbindingen in mineur nog eerder en menigvuldiger noodig zijn dan in majeur, vooral als het akkoord van den tweeden of van den zevenden trap aanwezig is. In de uitgewerkte voorbeelden 41—47 gaat de zevende trap geregeld naar den achtsten; dat klinkt ook altoos het best, al zou men zich in de middenstemmen eenige afwijking daarvan wel kunnen veroorloven en den zevenden trap kunnen laten dalen naar den vijfden; N°. 43, *e*, b. v.

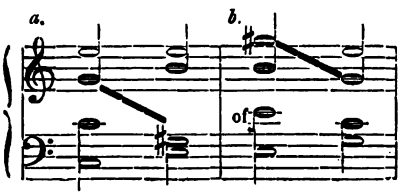
zou men aldus  even goed

kunnen schrijven dan zoo als hierboven geschied is, al gaat nu ook de zevende trap niet naar den achtsten. In enge ligging is zulk een afwijking nog eerder mogelijk, omdat dan de achtste trap toch gewoonlijk door een der andere stemmen wordt genomen, zoodat het gehoor bevrediging erlangt. Het bovenstaande voorbeeld overgebracht in enge ligging bewijst zulks.



De eïs in de alt daalt naar cis in plaats van te stijgen naar fis; maar dat fis wordt door de sopraan genomen en het gehoor is dus voldaan. Dat kan men niet zeggen van het hierboven gegeven voorbeeld in de wijde ligging, omdat de eïs van den tenor (7^{en} trap) zijn oplossing vindt, als ik dat woord hier eens bezigen mag, in de sopraan (8^{en} trap), terwijl het goed ontwikkeld gehoor de fis eveneens in den tenor verwacht.

Deze verwisseling geeft mij aanleiding den leerling over den Querstand te spreken, waardoor men verstaat: een chromatische opvolging, niet in dezelfde, maar in twee verschillende stemmen.



Hier ziet men, bij *a.*, den chromatischen voortgang: g, gis niet, zoo als natuurlijk en te verwachten ware, in dezelfde stem (hier de alt) of, bij *b*, gis, g (in de sopraan), maar aan een andere, zelfs (bij *b*) vèrafgelegen, stem toebedeeld. Een nauwkeurige opvolging, een juist aansluiten is bijna niet mogelijk en het gehoor zal den wanklank g. gis, op hetzelfde oogenblik en in verschillende octaven vernemen.

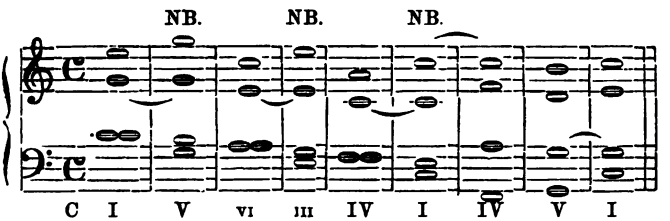
Het is zeer wenschelijk den leerling zoodanige stemvoering te verbieden en een chromatische toonschaal aan een en dezelfde stem op te dragen, al vindt men, vooral in onze nieuwere en niet zelden ook in Bach'sche werken, zulke querstanden.

In de voorbeelden 47—71 is herhaaldelijk de drieklank e. g. b. in plaats van, zoo als men in de a. kl. 3. tnl. verwachten zou, e. g is. b. aangegeven — ook c. e. g. in plaats van c. e. gis; en g. b. d. in pl. van g is. b. d. zal men hier en daar vinden —; dat is geen vergissing maar is een gevolg van het gebruik maken der dalend-melodische-mineur-toonladder, waarin zooals bekend is genoemde drieklanken voorkomen. Ik laat er de leerlingen gewoonlijk een N. B. bij zetten, gelijk ik nu ook op pag. 53 en 54 gedaan heb. Trouwens reeds de becijfering zal moeten aanduiden, dat de derde drieklank in N°. 47 en de tweede in N°. 51 niet geheel dezelfde is: onder den eersten staat een ♭ en onder den tweeden staat niets. Zoo is het ook met de *e* in N°. 57 en die in N°. 61. Met de *gis* in N°. 54 en de *g* in N°. 68 is geen vergissing mogelijk.

Eer wij van de drieklanken afstappen zij nog herinnerd, dat het geoorloofd is somwijlen de kwint der

groote en kleine drieklanken weg te laten en daarvoor den grondtoon of de terts nog eens te verdubbelen; men make echter van deze vergunning een spaarzaam gebruik en denke er vooral aan, dat deze vrijheid niet kan worden toegestaan bij het gebruik der verminderde of overmatige drieklanken, bij welke de kwint een der gewichtigste intervallen is.

Eén voorbeeld moge hier plaats vinden, waarin de kwint eenige keeren is uitgelaten.



De leerling kan uit dit voorbeeld tevens leeren en zien, dat een sprongsgewijs geleide melodie geen onmogelijkheid is, mits slechts de zijdelingsche beweging in de overige stemmen worde aangewend.

Ten slotte nog de opmerking, dat men bij het transponeeren van een stukje uit een toonladder met kruisen naar een tnlr. met mollen ook de ♯, ♭, of ♮, die de verhooging, of verlaging, of herstelling der terts aanduiden, moet veranderen. Transponeert men b. v. N°. 41 *a* (blz. 50) in *c* kl. 3, dan moet het ♯, dat onder de derde noot staat, een ♮ worden; transponeert men n°. 41 *b* in *f* kl. 3, dan moet het ♯ onder de 3de noot een ♮ zijn. Daarentegen moet het × in n°. 41 *f* een ♯ worden als ik dit nommer in *g* kl. 3 transponeer en het ♮ in N°. 42 *c* een ♯ als ik dat nommer in *b* kl. terts transponeer.

De onderwijzer vestige de aandacht der leerlingen daarop; de ondervinding leert dat zij zich dikwerf geen rekenschap van dit gedeelte der bcijfering geven.

III.

DE OMKEERINGEN DER DRIEKLANKEN.

De akkoorden, die de leerling nu heeft leeren kennen en gebruiken, zijn de voornaamste grondslagen van het geheele toonsysteem, en meest alle composities, zelfs de uitvoerigste, zijn in hoofdzaak uit deze saamgesteld. Het is echter gemakkelijk te begrijpen, dat bij het bezit van slechts zeven toontrappen, en het daaruit voortvloeiend beperkt aantal drieklanken, een verplaatsing der intervallen waaruit deze akkoorden bestaan, op allerlei wijze is beproefd.

De verschillende liggingen hebben den leerling reeds het bewijs geleverd, dat elk akkoord in zichzelf de kiem bevat van bijna eindelooze vermenigvuldiging; hij zal thans ontwaren, dat er nog meer partij van een akkoord te trekken is, dan door verplaatsing der drie bovenste intervallen, en wel: door het verplaatsen van den grondtoon, die tot hiertoe onbeweeglijk dezelfde plaats onderaan, als grond van het akk., behield.

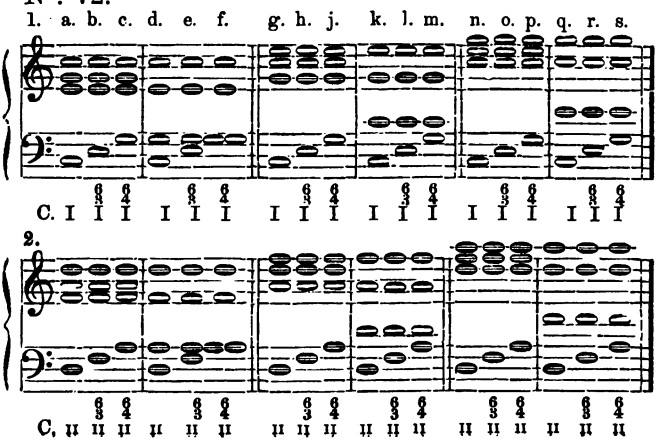
Het wekt zeker eenige bevreemding in den beginne, als men verneemt dat de grondslag van het muziekgebouw, dat wij bezig zijn op te trekken, verplaatst en naar het midden of zelfs naar boven gebracht wordt! Maar de leerling vergete niet, dat ons gebouw eigenlijk

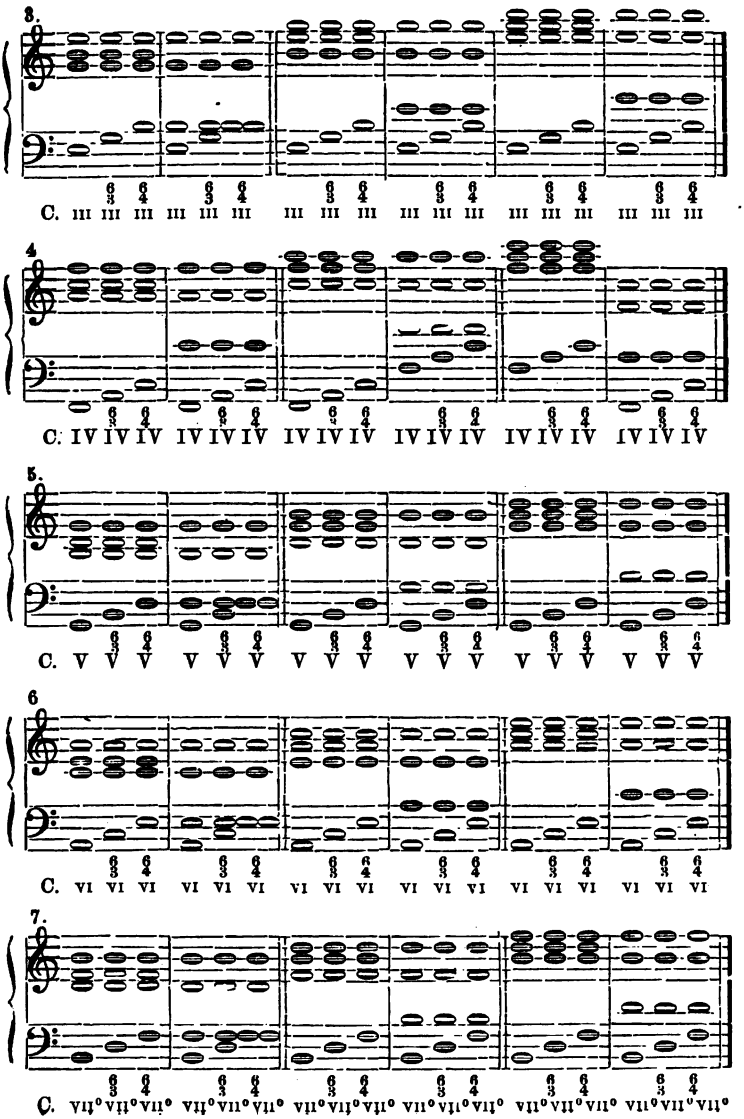
in de ruimte zweeft, en dus een grondslag in den gewonen zin van het woord niet behoeft. Ook wil ik hem dadelijk de geruststellende verzekering geven, dat men den grondtoon (of grondslag) nooit uit het oog verliest en men dien, hij moge zich bevinden waar hij wil, altoos het eerst opzoekt en op de bekende wijs met romeinsche cijfers, in de theorieleer, aanduidt.

Er zal dus thans beproefd worden het tegenovergestelde te doen van hetgeen tot nu toe geschiedde: de drie bovenste tonen zullen onbeweeglijk op hun plaats blijven en de bas zal zich voortbewegen, telkens een der intervallen nemende uit een drieklank, allereerst uit dien van C.

Ten gevolge daarvan zal voortaan de aanduiding van de ligging achterwege blijven. Men zou nieuwe namen voor de liggingen moeten bedenken (sextligging b. v. voor het 2e akk. in n°. 72 1; kwartligging voor het 3e akk. in datzelfde nommer) en dat is overbodig en zou allicht tot verwarring aanleiding geven.

N°. 72.




8.
C. III III III III III III III III III III III III III III III III III III
4
C. IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV IV
5.
C. V V V V V V V V V V V V V V V V V V
6
C. VI VI VI VI VI VI VI VI VI VI VI VI VI VI VI VI VI VI
7.
C. VII°VII°VII° VII°VII°VII° VII°VII°VII° VII°VII°VII° VII°VII°VII° VII°VII°VII°

Zooals de leerling ziet, begint het bovenstaand voorbeeld in de enge octaaf-ligging: het tweede akkoord moet hem echter reeds bevreemden. Immers hij is gewoon bij het zien van den toon E zich den drieklank *e. g. b.* voor te stellen, en wat vindt hij nu in n°. 72, I, bij *b*? Tweemaal *e*, en verder *g. c.*! In waarheid dus niets anders dan den driekl. van C, maar in verkeerde, althans hem ongewone, volgorde. Ook ziet hij onder dit akk. het cijfer I staan, terwijl E toch de derde trap van de toonladder van C is; en eindelijk ziet hij twee gewone cijfers (d. w. z. niet in romeinsch schrift) aan de I toegevoegd. Het is dus duidelijk, dat hij hier met niets anders dan met den driekl. van C. heeft te doen, waarvan in plaats van den grondtoon, de terts is verdubbeld niet alleen, maar welke terts de plaats van den grondtoon heeft ingenomen. Zóó is het dan ook, en men noemt nu dezen ondersten toon bas-toon in plaats grond-toon, en de verplaatsing der intervallen als zoodanig heet omkeering [1]).

Hetzelfde is met het derde akk. (n°. 72, I, *c*) het geval. In plaats van den drieklank: *g. b. d.*, dien hij gewoon is zich te denken als hij G in den bas ziet, vindt

---

1) Een benaming die echter slechts volkomen juist is, zoolang men het akk. in zijn allereenvoudigste samenstelling beschouwt, nl.

Hier is het akk. in waarheid omgekeerd, want de onderste toon is bovenste geworden: bij een vier- of meerstemmige schrijfwijze — het bovenstaand voorbeeld (72) strekt reeds eenigszins ten bewijze — zou een andere benaming, b. v. omzetting van den drieklank, de voorkeur verdienen. Ik zal gemakshalve de geijkte benaming omkeering blijven gebruiken.

de leerl. nu *g. e. g. c.* — dus opnieuw den drieklank van C, alweer in een andere volgorde en met verdubbeling van den kwint die tevens bastoon is; de romeinsche I, die er onder te vinden is, wordt nu begeleid door de cijfers $\frac{6}{4}$. De drieklank is dus nu tweemaal omgekeerd. Meer omkeeringen zijn er niet mogelijk; maar er is veel partij van te trekken door die omkeeringen op de bekende drie enge en drie wijde liggingen en op alle trappen der toonladder toe te passen, gelijk in n°. 72 te zien is.

Wat beteekenen nu de cijfers $\frac{6}{3}$ en $\frac{6}{4}$?

Daarmede worden de intervallen waaruit de driekln. zijn saamgesteld, en meer bepaaldelijk de volgorde waarin zij bij de omkeeringen (altoos in de eenvoudigste gedaante, zooals in de noot op blz. 61 is aangemerkt) komen te staan, zichtbaar voorgesteld. Bij de eerste omkeering plaatst men de terts in den bas, daarop volgt de kwint van den driekl., die een terts hooger (van daar het drietje), en de grondtoon, die zes plaatsen hooger (van daar het zesje), te vinden is. De benaming van deze omkeering is derhalve terts-sextakkoord. [1])

Bij de tweede omkeering staat de kwint in den bas, dan volgt de grondtoon — een kwart hooger (vandaar het viertje), en daarna de terts, een sext hooger (vandaar het zesje): deze tweede omkeering heet derhalve kwart-sextakkoord. Gelijk uit n°. 72 te leeren is,

---

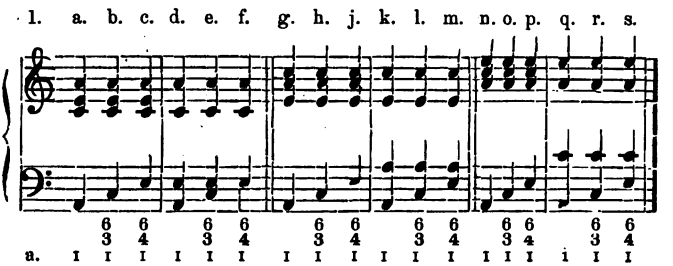
1) Ik weet bij ondervinding, dat het aanleiding tot begripsverwarring bij den leerling verwekt als men de eerste omkeering, gelijk het overigens algemeen gebruikelijk is, eenvoudig sextakkoord noemt daarom spreekt ik in den beginne geregeld van terts-sextakkoord.

behouden de omkeeringen deze becijferingen en benamingen hoe ook de rangschikking der intervallen zijn moge.

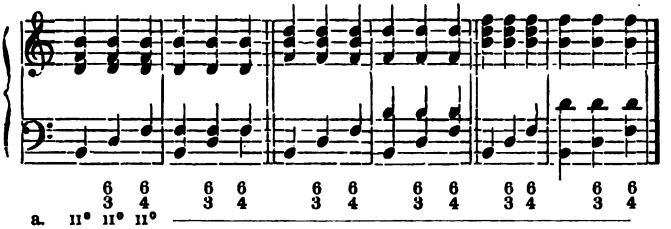
Bespeurt men dat men met den drieklank van C (*c. e. g.*) te doen heeft, en ziet men de terts in den bas staan, dan spreekt men van terts-sextakkoord al stonden de intervallen twee octaaf van elkaar verwijderd, zooals b. v. in n°. 1, bij *k. l. m. q. r.* en *s.* te zien is. Bij het noemen en becijferen van akkoorden gaat men altoos van hun eerste, eenvoudigste samenstelling uit (zooals bij de drieklanken ook geschiedde, waar altoos van terts en kwint werd gesproken, al was, door veranderde ligging, de kwint soms beneden de terts te vinden). De leerling transponeere nu n°. 72 in alle toonsoorten, eerst schriftelijk, daarna op de piano.

In mineur is de behandeling natuurlijk dezelfde, maar ik acht het niet ondienstig, met het oog op de becijfering, ook van de omkeering in deze toonschaal althans één voorbeeld te geven.

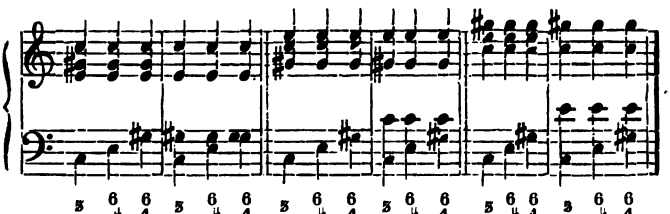
N°. 73. Theoretische mineur-toonschaal.



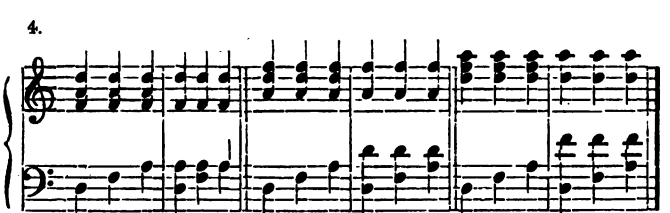
2.



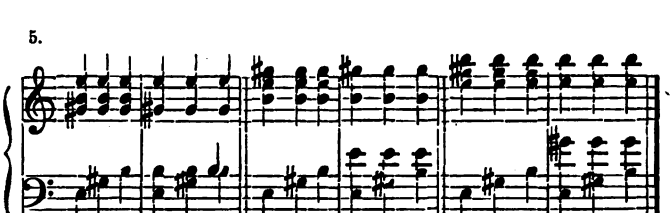
3.

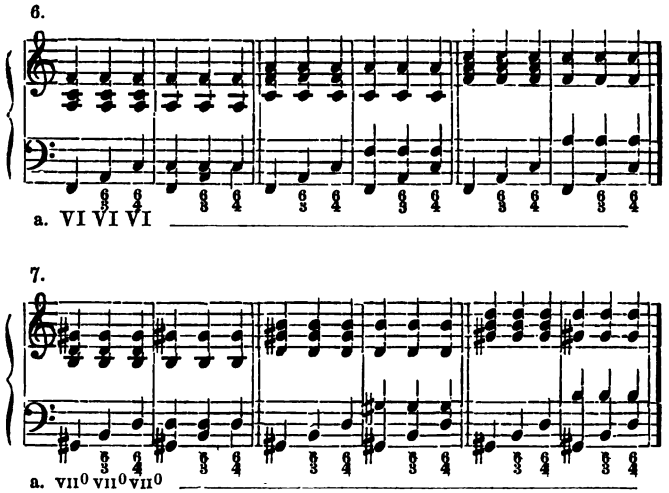


4.



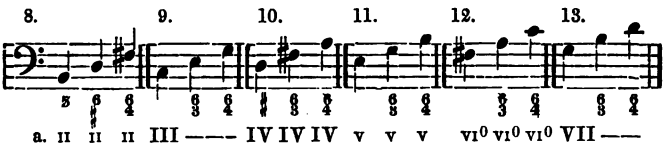
5.





De melodische mineur-toonschaal bevat (zie pag. 26) drieklanken, die in de theoretische niet voorkomen; ik wijs ze (in a kl. terts), en dan nog slechts den bas en de becijfering er van, hieronder in n⁰. 73 (vervolg) aan; de leerling moet die zóó uitwerken als door mij hierboven, op pag. 63 tot 65 geschiedde.

N⁰. 73. (vervolg.)

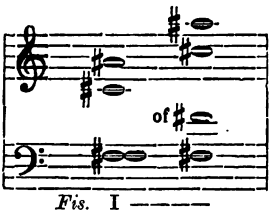


De leerling zal wel vanzelf hebben begrepen, dat de kortere of langere streep (zie n⁰. 73 bij 2, 3, 4, 5, 6, 7, en bij 9 en 13) een vereenvoudiging is, en dient om

de gedurige herhaling van hetzelfde cijfer te voorkomen: een bij de becijfering algemeen aangenomen gebruik. Nadat nu ook deze voorbeelden schriftelijk en op de piano zijn getransponeerd in alle gebruikelijke mineur-toonsoorten, zoowel de theoretische als de melodische, en het gebleken is dat men ze goed in het geheugen heeft geprent — ga men over tot de verbinding van de omkeering der drieklanken met drieklanken.

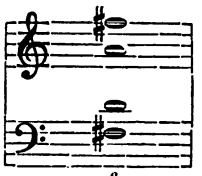
Nieuwe regels zijn bij die verbindingen niet te geven, en dit gedeelte der theorieleer bevat dus eigenlijk weinig wat moeilijk kan genoemd worden. De leerling ziet echter in den beginne nog al dikwijls de cijfers $\frac{6}{3}$ (of eenvoudig 6) en $\frac{6}{4}$ over het hoofd, en denkt uit gewoonte dadelijk aan den drieklank van den bastoon dien hij ziet. Om hem echter de verschillende beteekenis, welke van nu af een bastoon kan hebben, duidelijk te maken, vraag ik hem herhaaldelijk van een en denzelfden toon, den drieklank, het terts-sextakkoord en het kwart-sextakkoord. B. v.:

1. Wat is de drieklank van Fis gr. terts in de wijde tertsligging? De leerling slaat op de piano aan:



2. Wat is het terts-sextakkoord op Fis (van den gr. drkl.), eveneens in de wijde tertsligging?

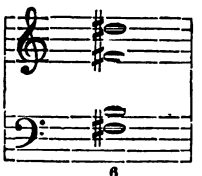
Antw.



D. $\frac{6}{4}$ I

3. Wat is het kwart-sextakkoord op Fis (van den gr. drkl.), eveneens in de wijde tertsligging?

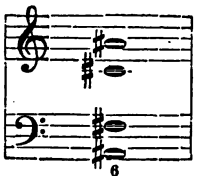
Antw.



B. $\frac{6}{4}$ I

4. Wat is het sextakk. van den gr. drkl. van Fis gr. 3, in de wijde tertsligging?

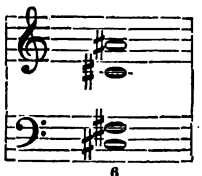
Antw.



Fis. $\frac{6}{3}$ I

5. Wat is het kwart-sextakk. van den gr. drkl. van Fis gr. 3, in de wijde tertsligging?

Antw.



Fis. $\frac{6}{4}$ I

Men wijze vooral op het onderscheid tusschen het woordje van en op bij de bovenstaande vragen. Bij het woordje op noemt de onderwijzer natuurlijk de noot, waarop de leerling de omkeering vormen moet, dus niet den grondtoon; bij het woordje van moet de leerling den toon zoeken, waarop hij de omkeering, welke bedoeld wordt, vormen zal [1]).

Bij het woord ligging heb ik altoos de oorspronkelijke plaatsing van het akkoord in het oog gehouden; ik geloof dat zulks eenvoudiger is dan dat men het begrip ligging afhankelijk stelt van den toon, welken men in den bas ziet. Vandaar dan ook dat bij vraag 2 fis is aangewezen als terts (zijnde de terts van den drieklank d fis a) en niet a, ofschoon a de terts van den bastoon fis is. Volgens dit beginsel moest dus in het antwoord op vraag 3, dis (de terts van den drkl. b, dis, fis) bovenaan komen te staan en niet aïs — al is die ook de terts van fis.

Hoe zal nu de leerling ingelicht worden omtrent het gebruik der omkeeringen? Mij dunkt prof. Lobe wijst daartoe een zeer goeden weg aan, in zijn „Lehrbuch der Musikalischen Komposition" [2]), Erster Band, bladz. 48, waar te vinden is de navolgende

---

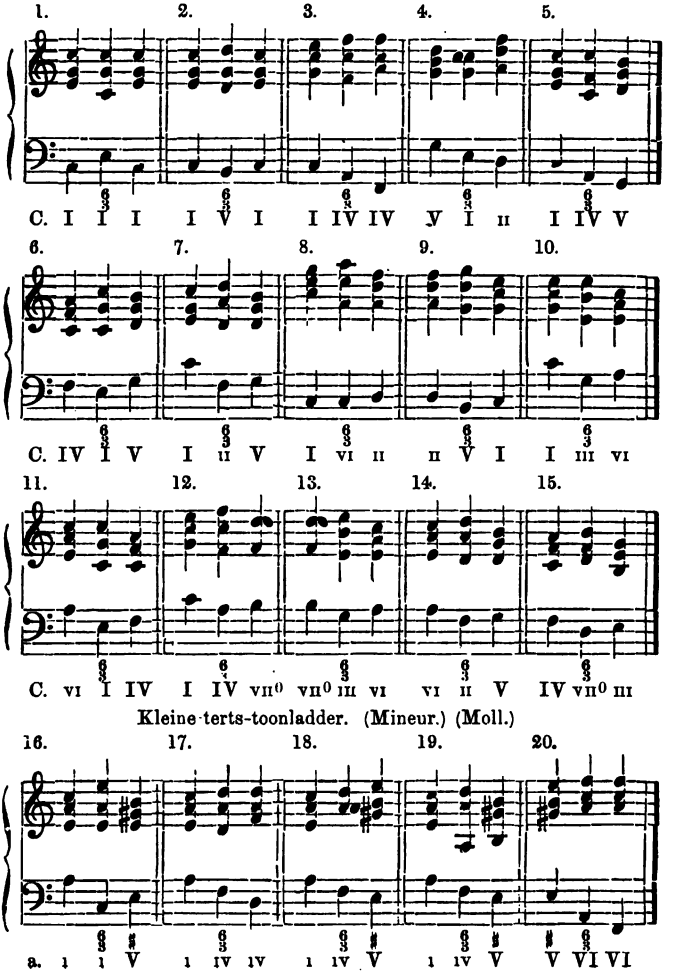
1) Dat de onderwijzer deze vragen op allerlei wijzen moet varieeren spreekt vanzelf. Men kan ten opzichte der omkeeringen niet voorzichtig en duidelijk genoeg zijn, vooral in den beginne. Eene goede oefening bestaat dáárin b. v., dat de onderw. het omgekeerde akk. noemt en den leerl. laat zeggen, welk het is.

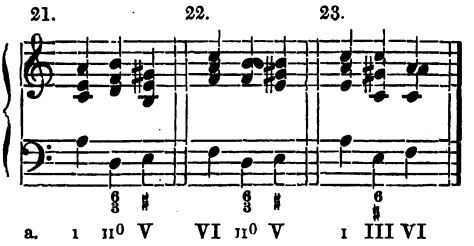
2) Uitgegeven door Breitkopf & Härtel te Leipzig.

Lijst van GOEDE verbindingen der drieklanken en terts-sextakkoorden.

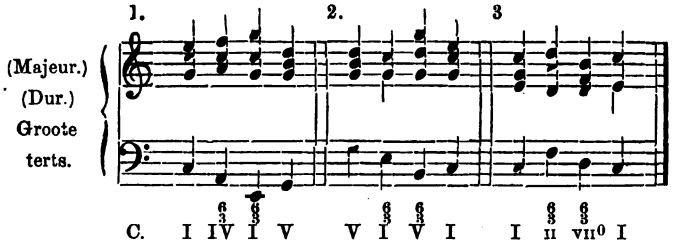
N⁰. 74. **A.** Drieklank, terts sextakkoord, drieklank.

Groote terts-toonladder. (Majeur.) (Dur.)

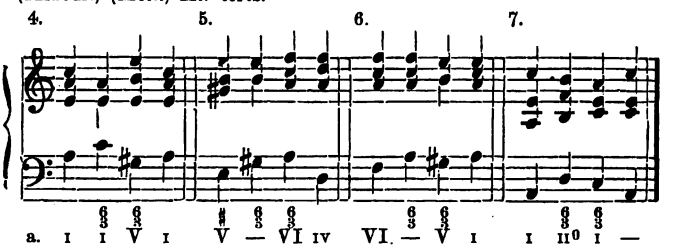




N°. 74. **B.** Drieklank, twee terts-sextakkoorden, drieklank.

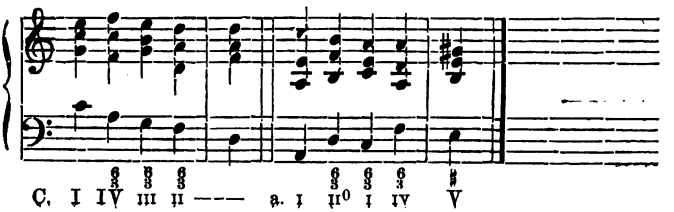


(Mineur.) (Moll.) Kl. terts.



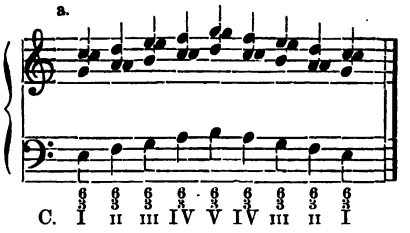
N°. 74. **C.** Drieklank, drie terts-sextakkoorden, drieklank.

1. Gr. terts. 2. Kl. terts.

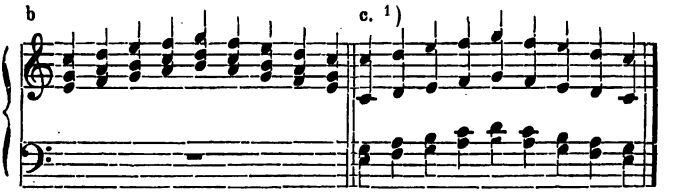


Het terts-sextakkoord is wel het eenige akkoord, dat men twee- drie malen, om niet te zeggen tot in het oneindige, kan herhalen, b. v.:

N°. 74 bis.

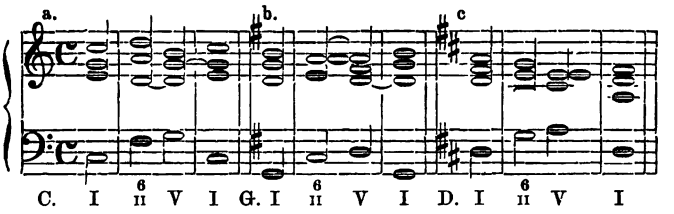


of, wat beter klinkt, driestemmig:

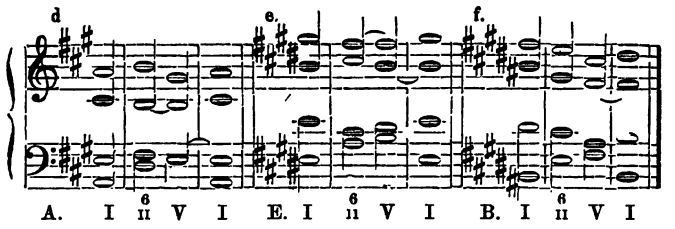


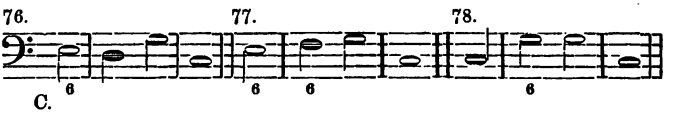
Na al het gezegde zal de leerling wel in staat zijn de bassen 76—110, vierstemmig uit te werken, op dezelfde wijze als ik met N°. 75 heb gedaan.

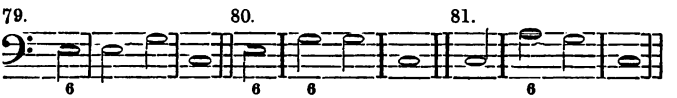
N°. 75.

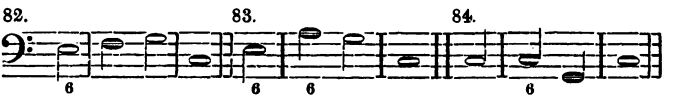


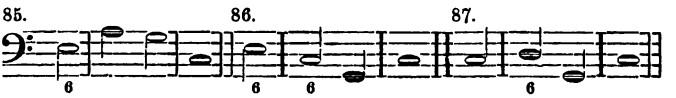
1) Men kan het voorbeeld n°. 74*c* niet vierstemmig heeten, omdat de sopraanpartij niet anders is dan eene verdubbeling van de altpartij — of omgekeerd.

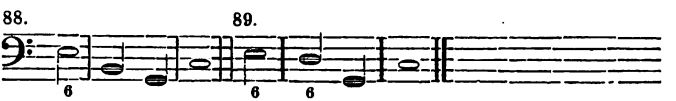

d
e.
f.
A. I II V I E. I II V I B. I II V I

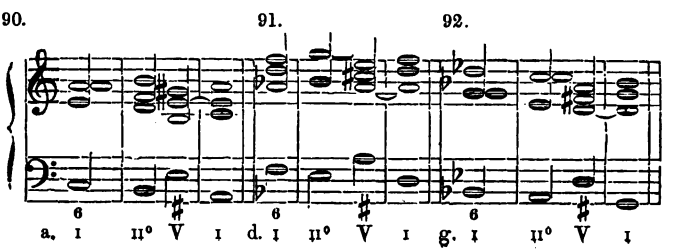

76.
77.
78.
C.

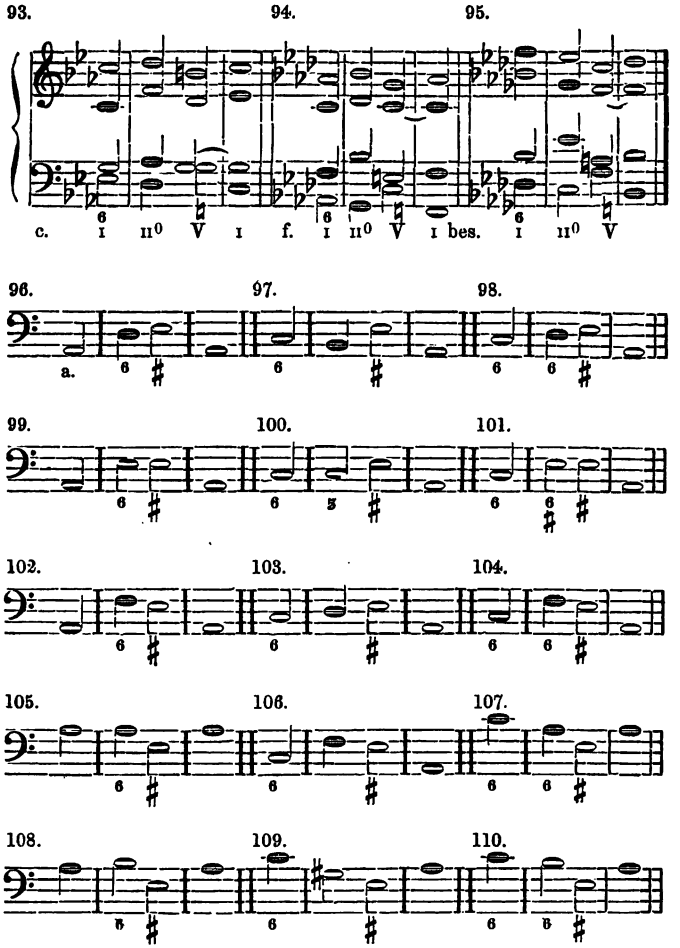

79.
80.
81.


82.
83.
84.


85.
86.
87.

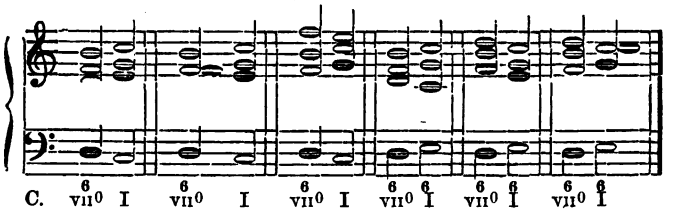

88.
89.


90.
91.
92.
a. I II° V I d. I II° V I g. I II° V I

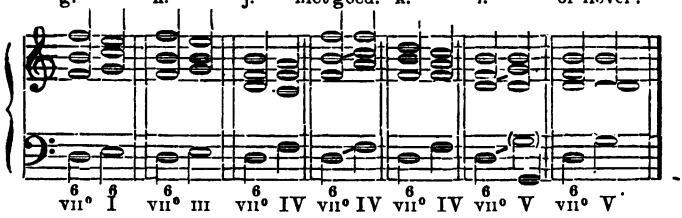


Bij de eigenaardige plaats, welke de verminderde drieklanken innemen, acht ik het niet ondienstig hier eenige bewerkingen daarvan te laten volgen, die den leerling tot vlijtige studie en ter transpositie worden aanbevolen.

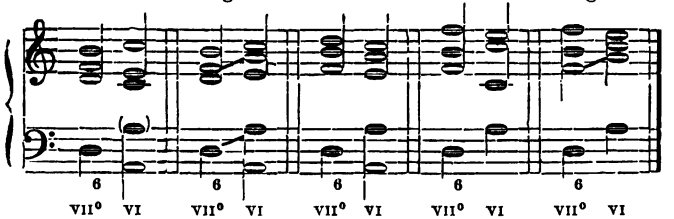
118. a. b. c. d. e. f.



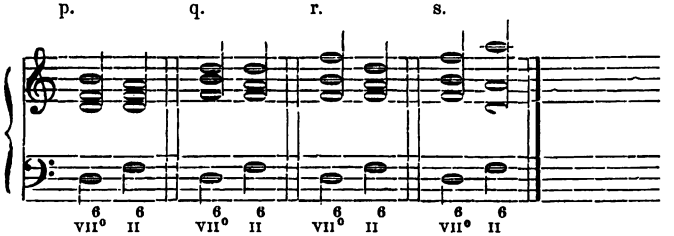
g. h. j. niet goed. k. l. of liever:



m. niet goed. n. o. niet goed.



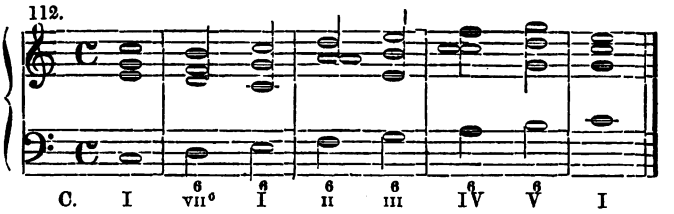
p. q. r. s.



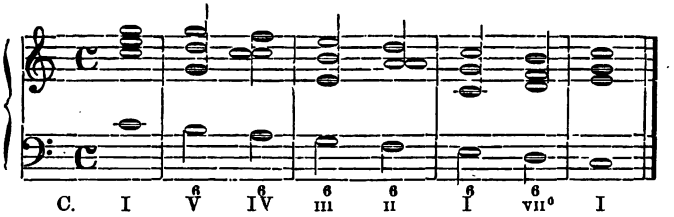
Bij de opvolging van eene reeks van sextakkoorden kan het niet anders, of een der middenstemmen moet

eene eenigszins gedwongen stemvoering verkrijgen, die echter minder hinderlijk is, als men consequent dezelfde intervallen neemt, gelijk hier in n°. 112 en 113 gedaan is (vergelijk ook N°. 74*bis*, bl. 71).

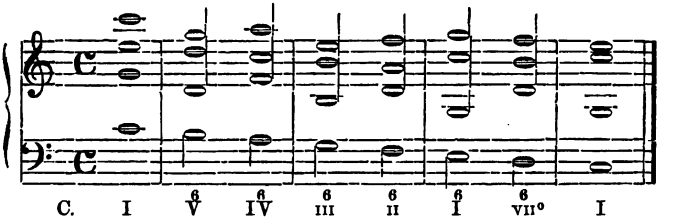
112.



113*a* (enge ligging).



113*b* (wijde ligging).

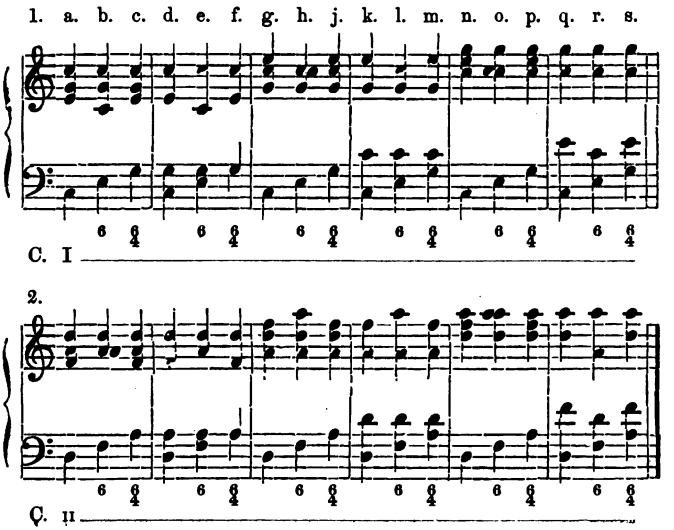


Tot welke opmerkingen geven nu bovenstaande voorbeelden aanleiding?

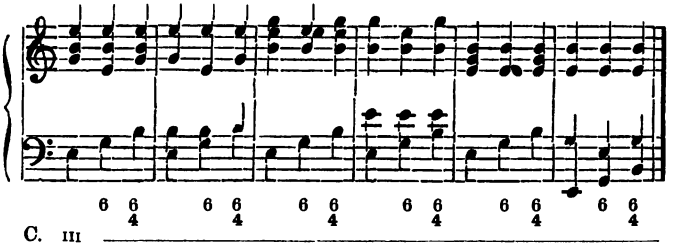
1. In n°. 74 (alsook in nos. 75, 90 en vv.) ziet men het sextakk. anders geschreven dan ik 't in het eerste voorbeeld, dat ik van de sextakkoorden gaf (pag.

59 en 60), gedaan heb. Hier is namelijk zorgvuldig de verdubbeling van de terts vermeden, en òf de grondtoon òf de kwint verdubbeld. Dit is ook meer in overeenstemming met de reeds vroeger ontwikkelde leer: de terts moet zoo min mogelijk worden verdubbeld (pag. 31), die tijdelijk werd ter zijde gesteld om den leerling een gemakkelijker overzicht van de omkeeringen te geven. Nu hij zich eenigermate georiënteerd heeft, is het noodig dat hij wete, op welke wijze men in de praktijk bij de omkeeringen de verdubbeling van de terts tracht te vermijden, daartoe moge dienen de navolgende reproductie van n°. 72 (pag. 59). De leerling verzuime niet beide nommers met elkaar te vergelijken, en geve voortaan de voorkeur aan de laatste schrijfwijze boven die der eerste.

N°. 72 *bis*.

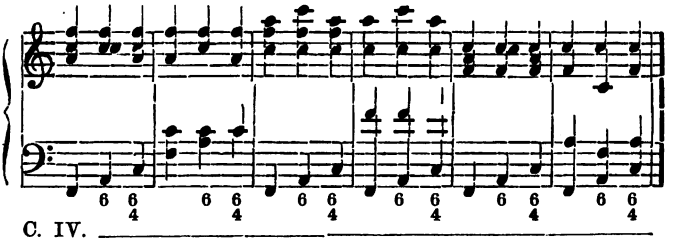


3. a. b. c. d. e. f. g. h. j. k. l. m. n. o. p. q. r. s.



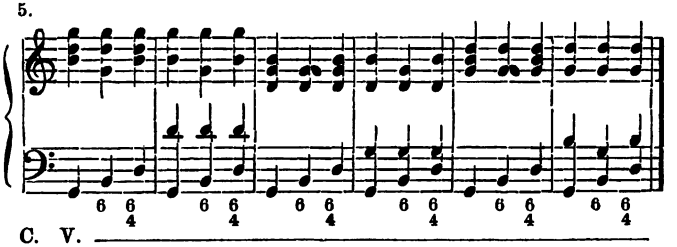
C. III

4.



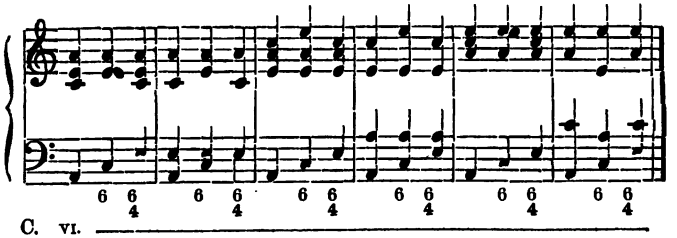
C. IV.

5.



C. V.

6.



C. VI.

De behandeling van den zevenden trap blijft dezelfde als op pag. 60, N°. 7, omdat uit den aard van den verminderden drieklank de verdubbeling van de terts regel is.

(Zoo als men ziet heb ik nu 6 en niet langer § geschreven, en van de vereenvoudiging gebruik gemaakt om een dwarsstreep te halen onder drieklanken [en omkeeringen] van dènzelfden trap, in plaats van het romeinsche cijfer onder ieder akkoord te herhalen. In de voorbeelden 1, 3 en 5 is meestal de grondtoon — in 2, 4 en 6 de kwint van den drieklank verdubbeld.)

2. In N°. 111 ziet men hier en daar „niet goed", „of liever" boven een voorbeeldje staan; dan zijn er bedekte kwinten of octaven te vinden, die door een paar dwarsstreepjes 〓 zijn aangeduid.

3. Zeer vrijzinnig ziet er N°. 113 *b* uit! Gelijke beweging, evenals groote beweeglijkheid in alle vier de stemmen, kwinten (in de voorlaatste maat) tusschen sopraan en alt, meer dan eens bedekte octaven en kwinten.... De leerling erlangt hiermede de vergunning óók zoo te werk te gaan, als hij zich op even goede gronden weet te verdedigen. Betreffende de kwinten in de voorlaatste maat tusschen alt en sopraan zij opgemerkt, dat de eerste eene reine, de tweede eene verminderde is, en dat deze worden toegestaan; maar dan ook alleen in deze volgorde. Omgekeerd: eene verminderde kwint gevolgd door eene reine, is verboden.

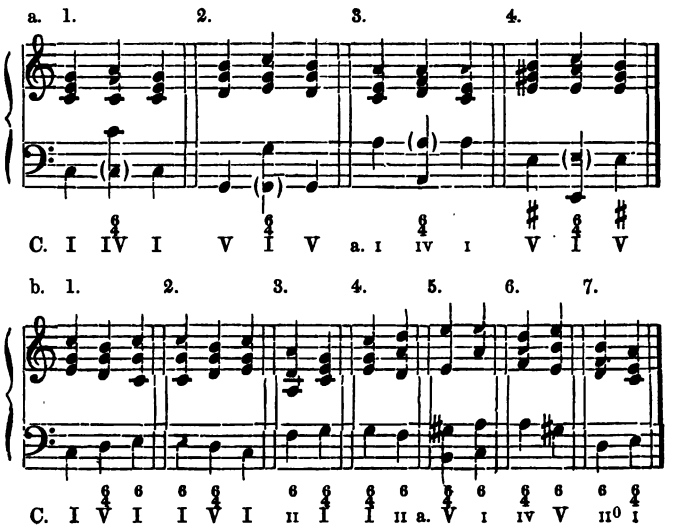
Geheel in tegenstelling met de onbeperkte vrijheid van het terts-sextakk., is het gebruik van het kwart-sextakkoord, de tweede omkeering van een drieklank, zeer beperkt.

I°. De leerling mag het niet tweemaal achtereen gebruiken.

II°. Het $\frac{6}{4}$ van den VII^{en} graad van majeur, alsmede van den II^{en} en de VII^{en} graad van mineur, dus in het algemeen gesproken: de 2^{e} omk. van den verm. driekl., moet zelden of nooit worden gebruikt.

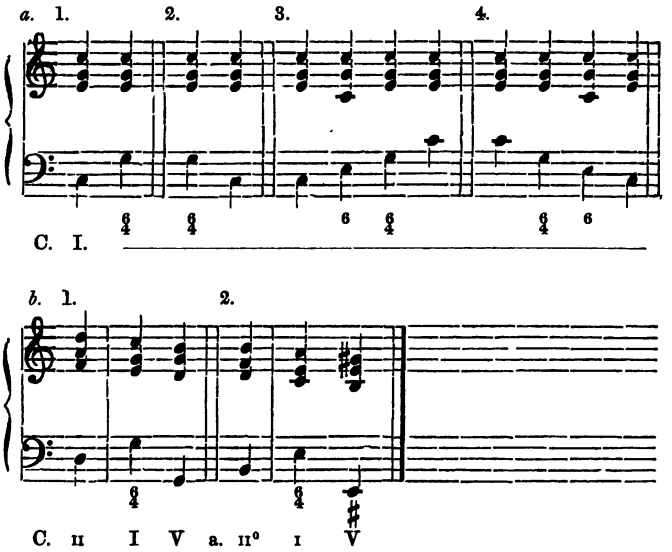
III°. Het $\frac{6}{4}$ mag niet voorkomen, tenzij: *a.* de bas dezelfde noot herhaalt, hetzij op dezelfde plaats of in een ander octaaf (n°. 114 *a.*), of *b.* de bas zich trapsgewijze voortbeweegt (114 *b.*), en dan is de beweging in octaven die de bas maakt in N°. 114 *a.*, 1, 2, 3 en 4, veel beter dan de stilstaande bassen (die dáárom door mij tusschen twee haakjes zijn geplaatst). Immers zoo ziet het er meer uit als een driestemmig dan als een vierstemmig akk. (zie de noot bij N°. 74, *b*, op blz. 71) en sommige theoretici zijn op dit punt zelfs zóó streng dat zij een dergelijke schrijfwijze onder de fouten (octaven) rangschikken.

N°. 114.



IV^0. In zeer enkele gevallen mag het $\frac{6}{4}$ ook voorkomen als de bas zich sprongsgewijs voortbeweegt; en wel bij de herhaling van denzelfden drieklank (zie n^0. 115 *a*.) alsmede bij de verbinding van den II^{den} tot den V^{den} toon in majeur en mineur (zie n^0. 115 *b*.).

N^0. 115.

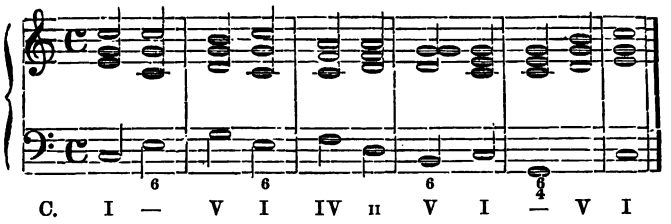


De opmerkzame leerling zal spoedig ontdekken, dat bij het $\frac{6}{4}$ meestal de kwint van den 3-kl. is verdubbeld. Tot hiertoe was er zelden aanleiding om de kwint te verdubbelen, ofschoon er volstrekt geen bezwaar tegen de verdubbeling van dat interval bestaat.

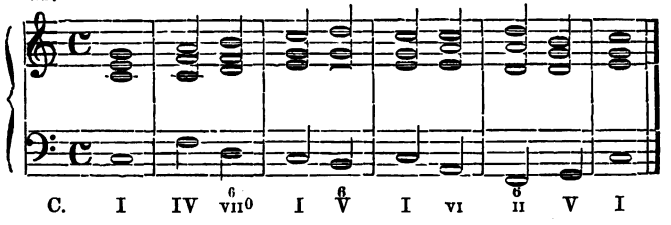
Ik acht de leerlingen thans genoegzaam voorbereid, om al de omkeeringen en drieklanken afwisselend met elkander te leeren verbinden.

Zij moeten nu beproeven de voorbeelden N^os^. 118—122 uit te werken (ze zijn ontleend aan het reeds genoemde werk van E. F. Richter) op de wijs, zooals ik met 116 en 117 heb gedaan.

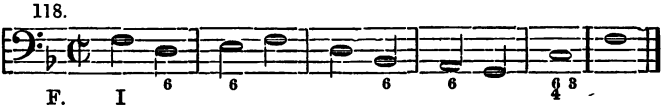
116.



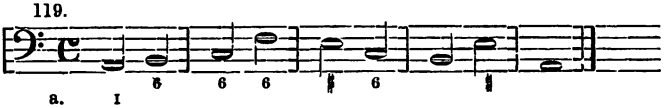
117.



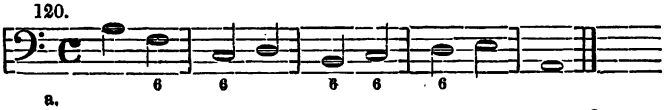
118.



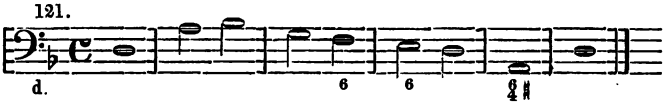
119.



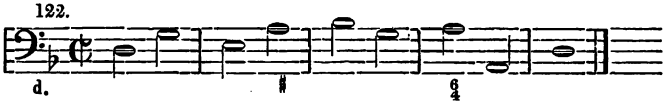
120.



121.



122.

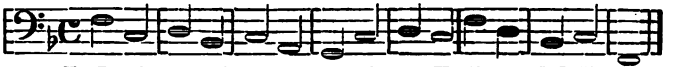


Dienaangaande nog de opmerking, dat als er tweeërlei cijfers onder een basnoot naast elkaar staan, daarmee wordt bedoeld dat men tweeërlei akkoorden op dien bastoon moet spelen of schrijven (zie N°. 116, 118 en 121).

Het eerste wat den leerling te doen staat bij het uitwerken der voorbeelden 118—122 is: het plaatsen der romeinsche cijfers onder de bassen; daaruit kan dadelijk blijken, of men het geleerde over de omkeeringen goed heeft begrepen of niet. Vervolgens worden ze in al de zes liggingen uitgewerkt en dan gespeeld op de piano (later ook getransponeerd). Daarna neme men de volgende bassen van Hiller (123—146) onder handen, waarbij de leerling geheel wordt vrijgelaten in de keus en rangschikking der drieklanken en omkeeringen. Als bewijs hoeveel afwisseling in elk dezer nommers te brengen is, geef ik het eerste voorbeeld met eenige (verschillende) becijferingen.

N.B. Het eerste en laatste akkoord moet altijd de drieklank zijn van den eersten trap; ook het voorlaatste akkoord is zelden eene omkeering, hoewel in onze dagen eene sluiting met het sextakkoord van den derden trap geene zeldzaamheid meer is. Om die reden vindt de leerling hier en daar, in n°. 123, eene dubbele becijfering ($\overset{6}{V}$ of $\overset{6}{V}$), d. w. z. dat hij òf het eene òf het andere akkoord mag gebruiken.

N°. 123.



1.	F.	I	V	VI	IV	V	III	II	V	VI	V	I	VI	IV	V	I
2.		I	6	VI	6	V	6	II	6	VI	6	I	6	IV	V	I
3.		I	6	6	IV	6	6	II	6	6	V	6	6	IV	V	I
4.		I	6	6	6	V	6	6	6	VI	6	6	6	IV	$\frac{V}{6}$	I
5.		I	6	6	6	6	III	6	6	6	6	I	6	6	$\frac{6}{V}$	I
6.		I	6	6	6	6	6	II	6	6	6	6	6	IV	V	I
7.		I	6	6	6	6	6	6	V	6	6	6	6	6	$\frac{V}{6}$	I
8.		I	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	$\frac{V}{6}$	I
9.		I	V	6	enz.											
10.		I	V	VI	6	enz.										
11.		I	V	VI	IV	6										

enz. enz. enz.

1. uitsluitend drieklanken.
2. drieklank, sextakkoord afwisselend.
3. „ 2 sextakkoorden „
4. „ 3 „ „
5. „ 4 „ „
6. „ 5 „ „
7. „ 6 „ „
8. „ altemaal sextakkoorden, behalve het slotakkoord.
9. 2 drieklanken en 1 sextakkoord afwisselend.
10. 3 „ „ „ „
11. 4 „ „ „ „

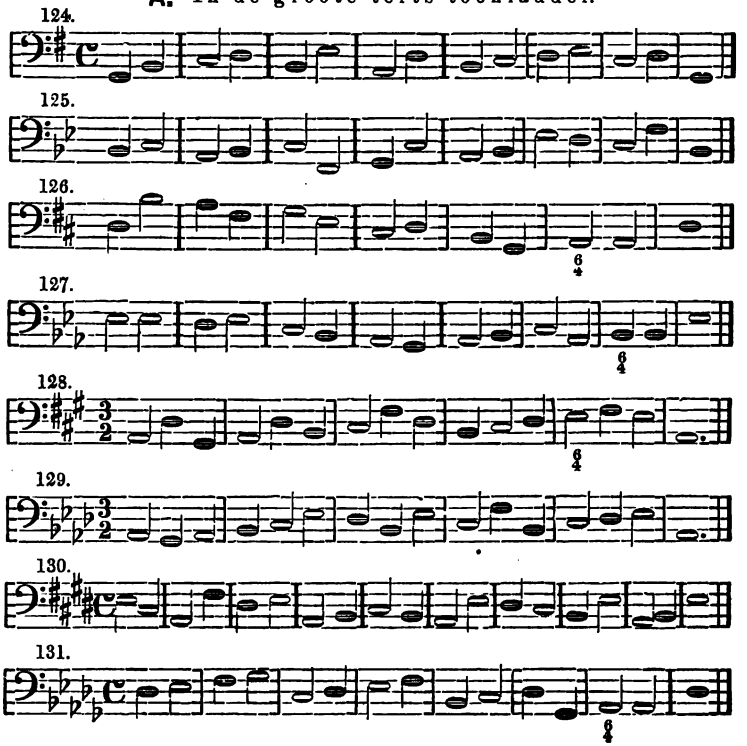
Op deze wijze kan (om niet te zeggen moet) de leerling alle navolgende voorbeelden uitwerken, eerst schriftelijk, daarna op de piano. Welk voordeel brengt hem deze vrij omslachtige manier, vraagt men misschien? Mijn antwoord is: als het met aandacht en opmerkzaamheid geschiedt (vooral op de piano), zal het zijn gehoor vormen en zal hij onderscheid leeren maken tusschen de eene verbinding en de andere; en na be-

trekkelijk korten tijd zal hij met zekerheid weten, dat deze verbinding (of ook ligging) beter klinkt dan gene, 't welk hem van onberekenbaar nut zal wezen.

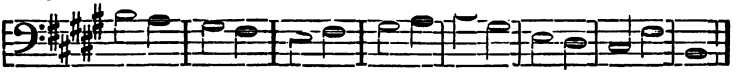
Ten overvloede zij nog opgemerkt: dat men zich wel eens de luxe van een $\frac{6}{4}$ akkoord mag veroorloven óók daar waar Hiller het niet voorschrijft, mits met inachtneming van de hiervoren vastgestelde bepalingen (zie pag. 78-80).

BASSEN OM VIERSTEMMIG UIT TE WERKEN MET DRIEKLANKEN, SEXT- EN KWARTSEXT-AKKOORDEN.

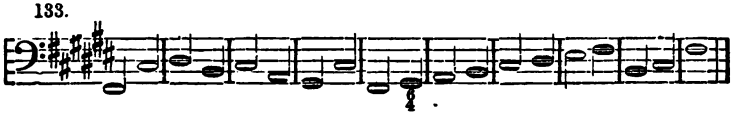
A. In de groote-terts-toonladder.



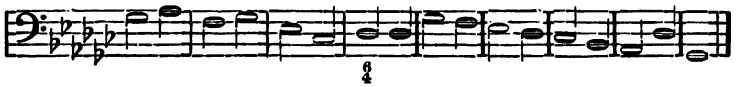
132.



133.

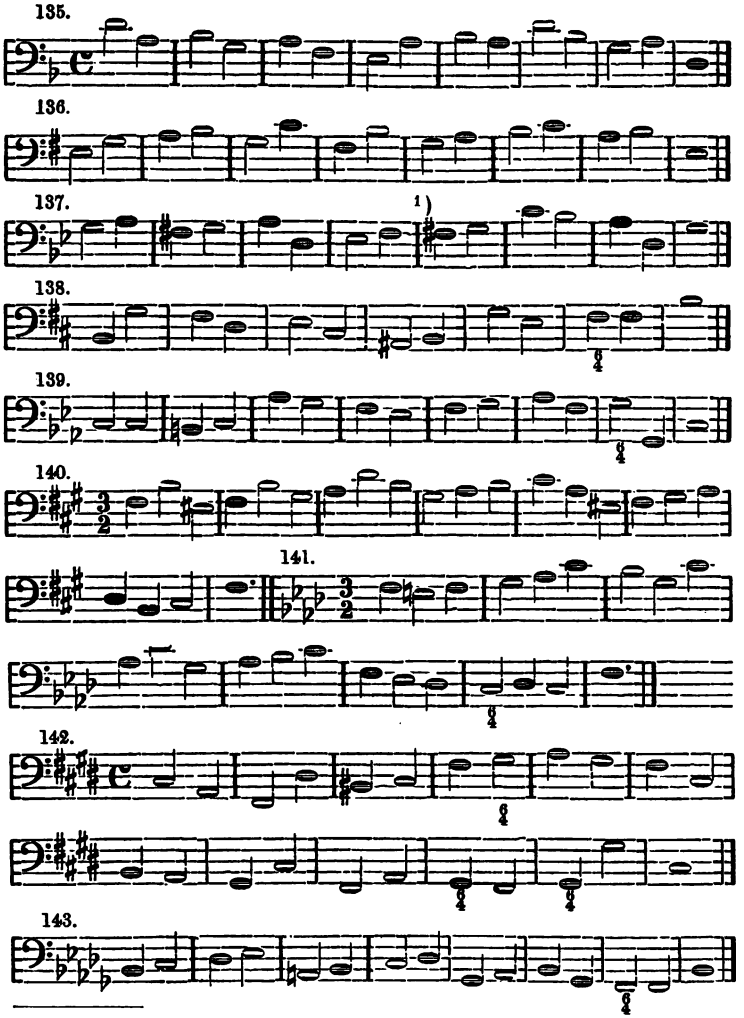


134.



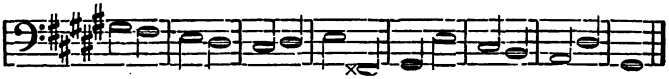
B. In de kleine-terts-toonladder.

Men moet bij de bewerking der navolgende voorbeelden evengoed gebruik maken van de melodische als van de theoretische kleine-terts-toonladder. Bij de melodische gebruikt men den zevenden trap gewoonlijk zonder ze te verhoogen, en is het dus ook niet noodig dien naar den achtsten te laten gaan. Al dadelijk geeft het tweede akkoord van N°. 135 (zie ommezijde) aanleiding tot toepassing van het gezegde: in plaats a **cis** e (zooals in de toonladder van *d* mineur natuurlijk zou zijn) kan men a **c** e gebruiken — de volgorde der stemmen zal er, in al de drie liggingen, beter (melodieuser) om worden. Alleen bij het afsluiten van een toonstuk moet het voorlaatste akkoord, als het de vijfde trap is, altoos met verhoogde terts worden gebruikt. Men verzuime niet alle verhoogingen der intervallen, behalve bij de noten ook bij de becijfering aan te wijzen, hetzij door een ♯ (of ♮) als de terts, door een 4 als de kwart, door een 5 als de kwint, door een 6 als de sext verhoogd wordt, enz.

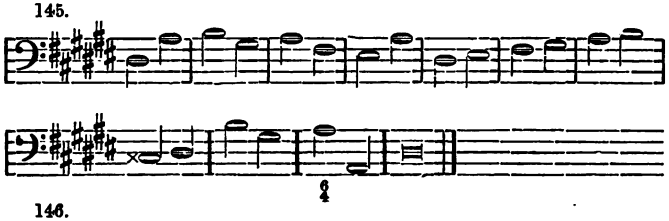


1) Deze chromatische opvolging vindt hare aanleiding in het gebruik der twee verschillende kl. 3 tnlrs. (de melodische en de theoretische); men zij voorzichtig! In een geval gelijk dit, loopt men gevaar een *querstand* te maken (zie wat daaromtrent is gezegd op blz. 55 en 56).

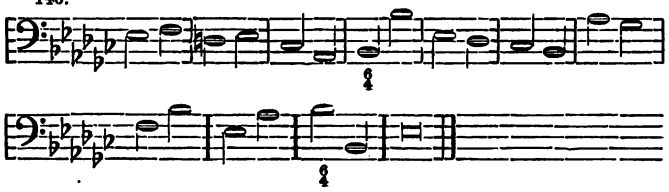
144.



145.



146.



IV.

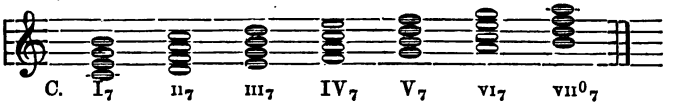
DE VIERKLANKEN (SEPT-AKKOORDEN).

Ons gansche toonsysteem berust op drieërlei akkoorden — drieklanken, vierklanken en vijfklanken — stam-akkoorden geheeten. De eerste soort, de drieklanken, (die wederom als de grondslagen der anderen zijn te beschouwen) heeft de leerling nu in hoofdzaak leeren kennen en gebruiken, en hij heeft zich een denkbeeld kunnen vormen hoe, door de veranderingen, welke de akkoorden kunnen ondergaan alleen door verplaatsing der intervallen waaruit zij zijn saamgesteld, de mogelijkheid ontstaat om in de muziek met weinig middelen veel, velerlei, alles te kunnen voortbrengen. Nu de leer der drieklanken als afgehandeld kan worden

beschouwd, ligt de kennismaking met en de behandeling der vierklanken aan de beurt.

Een oppervlakkige beschouwing der vierklanken doet ons zien, dat ze zijn saamgesteld uit een drieklank met een terts er boven geplaatst — of vier intervallen tertsgewijs op elkaar gestapeld; de omstandigheid, dat de uiterste omvang van het akkoord den afstand vormt van een septima, heeft aanleiding gegeven dat men het akkoord niet vierklank — hetgeen in overeenstemming met de benaming drieklank natuurlijk, om niet te zeggen rationeel, zou zijn geweest, — maar sept- (of septima-) akkoord heeft genoemd. Ziehier in C. gr. trts. de zeven septakkoorden, die men in eene majeur-toonladder vindt, en die, evenals de drieklanken, door de benaming groot, klein enz. van elkander worden onderscheiden.

147.



De vierklanken worden dissoneerende akkoorden geheeten in tegenstelling met de drieklanken, welke ik vroeger reeds (pag. 24) consoneerende heb genoemd. Uit dien hoofde, omdat het een dissoneerend akkoord is, stelt de leer der theorie bij het gebruik van het septakkoord twee eischen: 1°. dat het voorbereid, en 2°. dat het (in een bepaalden drieklank) opgelost zal worden.

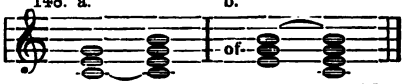
Men mag 't maar zoo niet vrij aanslaan, beweert men: men zou het gehoor kwetsen. Ook moet er dadelijk een drieklank, en wel de drieklank die vier trappen

hooger ligt, op volgen — als 't ware om het beleedigde gehoor weer te verzoenen.

Wel is waar: de besten onder de besten hebben in hunne werken deze bepalingen overtreden; de leerling moet er zich echter voorshands aan onderwerpen, en beginnen met de septakkoorden te leeren gebruiken volgens „recht en wet."

Voorbereid wordt een septak. door er een drieklank (later misschien ook een septak.) aan te laten voorafgaan, waarin een der twee dissonanten, in het septakkoord aanwezig, voorhanden is, welk interval zooveel mogelijk in beide akkoorden door dezelfde stem moet voortgebracht en dus met een boog gebonden moet kunnen worden van het eerste in het volgende akkoord. — B. v.: Ik wil het septakkoord c. e. g. b. voorbereiden; ik moet dus een akkoord laten voorafgaan, waarin een **c** of een **b** een der twee dissonanten uit het septakk. voorkomt, dus:

148. a. b.



Bij a. heb ik den grondtoon voorbereid en wel in dezelfde stem, waarin die in het septak. voorkomt, zoodat nu de dissonant voor het gehoor minder valsch zal klinken. In b. deed ik hetzelfde met de andere dissonant uit het septakkoord — de septime *b*. — die in den driekland e. g. b. voorhanden is, en die ik aan het septakkoord (in de sopraanpartij) heb gebonden. [De ondervinding heeft geleerd dat het veel verkieslijker is de sept voor te bereiden dan den grondtoon, weshalve de leerling liever het voorbeeld 148*b* moet volgen, latende dat bij 148*a* voorloopig buiten rekening.]

Onder de septakkoorden is er één, dat in de muziek eene groote en gewichtige rol speelt t. w. het dominant-septakkoord, te vinden, zooals de naam reeds aanduidt, op den vijfden trap van iederen toonladder. Men kan niet beweren, dat dit akkoord „valsch" klinkt (dissoneert); de overmatige drieklank b. v. klinkt vrij wat harder en onaangenamer in de ooren [1]). Dit dominant-septakkoord kan men niet groot, niet klein, evenmin overmatig of verminderd heeten — het staat geheel op zichzelf, en men is reeds zóóver gegaan dat men van de voorbereiding heeft afgezien, zoodat de leerling de vergunning erlangt om 't vrijelijk te gebruiken. Vandaar dan ook aanleiding genoeg, om de leer der septakkoorden met het dominant-septakkoord te beginnen.

Daar het niet behoeft voorbereid te worden, heeft men slechts voor de juiste oplossing te zorgen. In het hier volgende N°. 149 geef ik, uit de toonladder van C-groote en a-kleine-terts (zie *a.* en *d.*) een overzicht der verschillende liggingen van het dominant-septakkoord,en bij *b. c. e.* en *f.* de oplossingen dier liggingen in den drieklank, die vier trappen hooger ligt. De leerling moet deze 7-akk., en verder alle die nu en later behandeld zullen worden, goed van buiten leeren en zoowel de omkeeringen als de oplossingen vlug kunnen opzeggen.

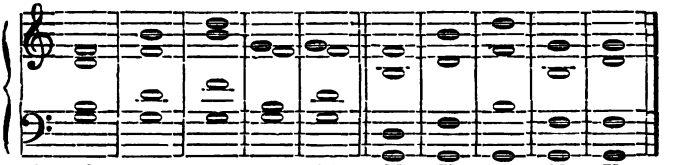
1) Men zie de noot op pag. 24.

Prof. Lobe wijst ook op het onjuiste van de benaming consoneerend en dissoneerend, en beweert zelfs dat er in de muziek geen „übelklingende" akkoorden bestaan. Hij geeft de navolgende verklaring. „Met consoneerende akkoorden kan men een toonstuk besluiten, omdat zij een gevoel van rust en bevredigd-zijn geven; met dissoneerende akkoorden kan men een toonstuk niet eindigen, omdat het gevoel onbevredigd blijft."

A. *In de groote-terts-toonladder.*

149. eng. wijd.

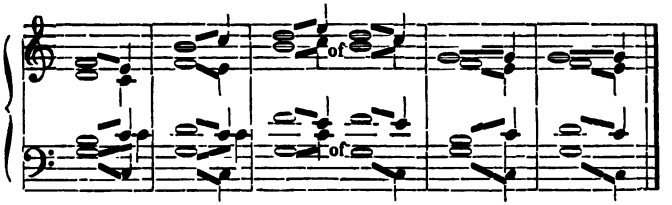
a. 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5



C. V_7 V_7 V_7 V_7 V_7 V_7 V_7 V_7 V_7 V_7

Oplossing (in de enge ligging).

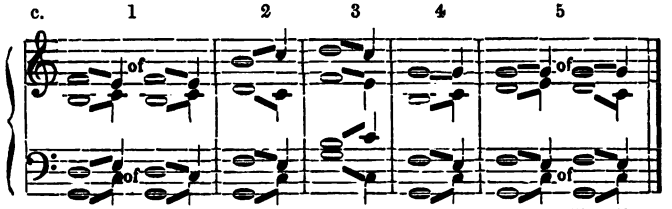
b. 1 2 3 4 5



C. V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I

Oplossing (in de wijde ligging).

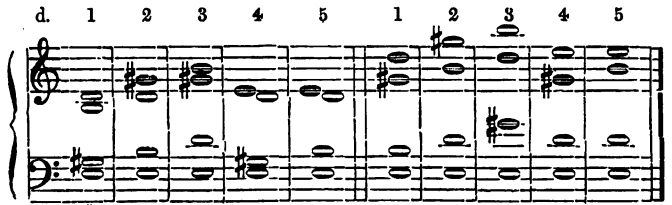
c. 1 2 3 4 5



C. V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I V_7 I

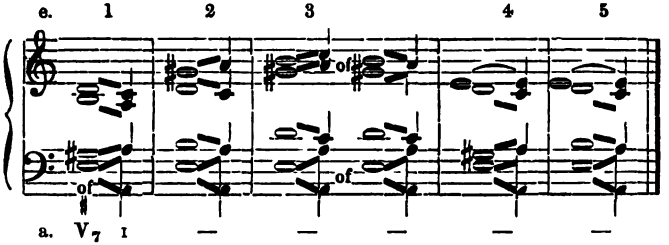
B. *In de kleine-terts-toonladder.*

d. 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

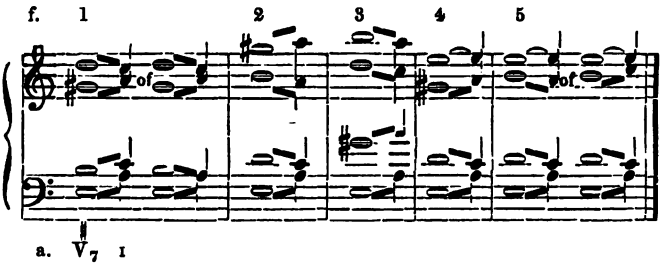


a. V_7

Oplossing (in de enge ligging).



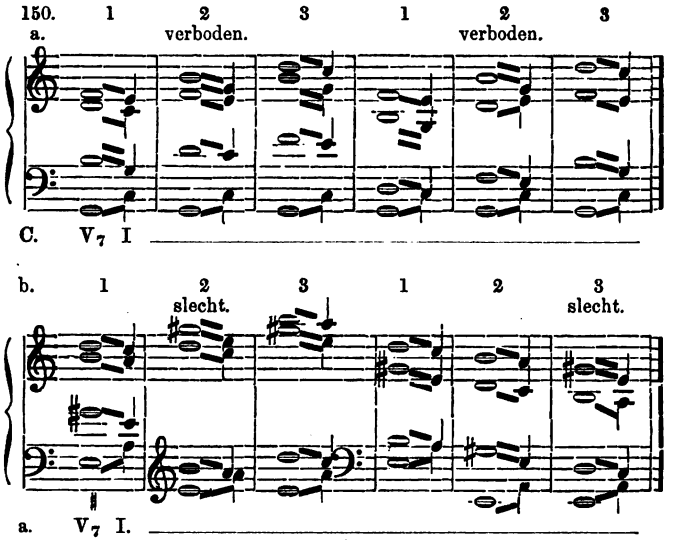
Oplossing (in de wijde ligging).



In N°. 149 a. ziet men het dominant-septakkoord, dat wij voortaan met V_7 zullen aanwijzen, op tien verschillende wijzen voorgesteld, vijfmaal in enge en vijfmaal in wijde ligging — 1. is septligging; 2. is tertsligging; 3. is kwintligging; 4 en 5 is octaafligging, deze twee laatste eerst met weglating van de terts, dan van de kwint. Reeds bij het gebruik der drieklanken heb ik gezegd, dat de kwint wel eens mag worden uitgelaten; dit geschiedt bij de 7-akk. zeer dikwijls, gelijk in N°. 151 te zien is. Nieuw is voor den leerling echter, dat hij een akkoord zonder terts mag schrijven; bij de drieklanken zou dit dan ook eene onmogelijkheid zijn, maar door den vollen klank, welken de septime aan het septakkoord verleent, kan dit bij de vierklanken zonder bezwaar plaats vinden.

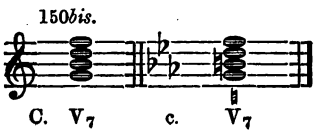
In N°. 149 b. ziet men de oplossing van het V_7; de grondtoon (g) gaat vier trappen opwaarts of vijf trappen afwaarts (dus in elk geval naar c); is hij verdubbeld (of komt hij, gelijk bij de omkeeringen, waarvan later sprake zijn zal, in het midden voor) dan blijft die verdubbelde grondtoon waar hij is; de terts (b) gaat een trap opwaarts (dus óók naar c); de kwint (d) gaat òf een trap opwaarts (naar e) òf een trap afwaarts (naar c). Het gevolg van deze „oplossing" is, dat men in het volgend akkoord geen kwint kan aanbrengen en dus een tweestemmigen drieklank verkrijgt. In N°. 4 en 5 is evenwel in deze leemte voorzien, zij het dan ook ten koste van het V_7, dat nu op zijne beurt de kwint of de terts moet missen. Hieruit ziet men, dat òf het V_7, òf de drieklank waarin het zich oplost, onvolstandig moet gebruikt worden, als men eene goede oplossing wil verkrijgen.

In de middenstemmen evenwel wijkt men wel eens van deze bepalingen omtrent de oplossingen af; t. w.: als de terts in den tenor of in de alt wordt gevonden, laat men die niet een trap klimmen zooals was voorgeschreven, maar laat ze twee trappen dalen, waardoor men dus èn drieklank èn V_7 volledig verkrijgt — zie in N°. 150. Nooit echter mag dit geschieden als de terts in de sopraan (bovenste stem) ligt, en altoos moet de bas in tegenbeweging gaan met deze zich vrij oplossende middenstem.



(4 en 5 uit N°. 149 komen hier niet voor, omdat, door het weglaten der terts of kwint in het V_7, de drieklank vanzelf volstandig te voorschijn treedt).

Het eerste wat den leerling nu te doen staat, is: van ALLE groote EN kleine terts-toonladders het V_7 op te zoeken en op te schrijven, zoowel in de enge als in de wijde ligging, gelijk ik 't hierboven in N°. 149 a en d van C-gr. en a-kl. terts heb gedaan. Hij zal opmerken, dat in de groote en kleine toonladders het V_7 volmaakt hetzelfde is; b. v. in C-gr.-trts. en c-kl.-trts (theoretisch) vindt hij hetzelfde V_7.



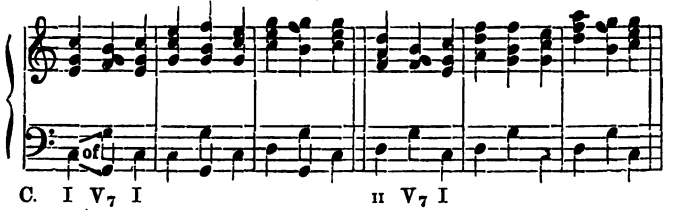
Dit vereenvoudigt natuurlijk zeer de behandeling van of de kennismaking met het akkoord.

Heeft hij alle V_7n opgeschreven en daarna gespeeld, dan neme hij kennis van de navolgende verbindingen van alle trappen uit de groote en kleine terts-toonladders met het V_7 (zie N°. 151), spele ze herhaaldelijk op de piano en brenge ze ook over in de gebruikelijke toonsoorten in enge en wijde ligging. Hoe meer hij ze speelt, hoe vaster ze hem in 't geheugen zullen geprent worden.

A. In de groote-terts-toonladder.

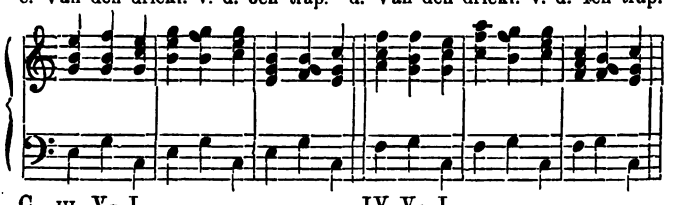
151.

a. Van den driekl. v. d. 1en trap. b. Van den driekl. v. d. 2en trap.



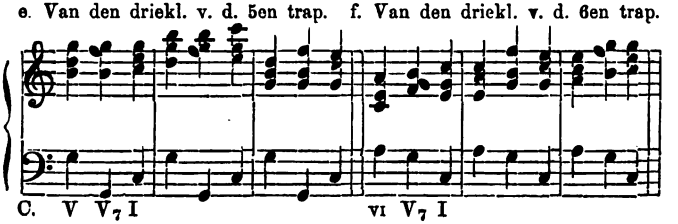
C. I V_7 I II V_7 I

c. Van den driekl. v. d. 3en trap. d. Van den driekl. v. d. 4en trap.



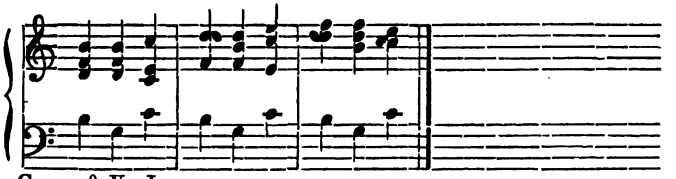
C. III V_7 I IV V_7 I

e. Van den driekl. v. d. 5en trap. f. Van den driekl. v. d. 6en trap.



C. V V_7 I VI V_7 I

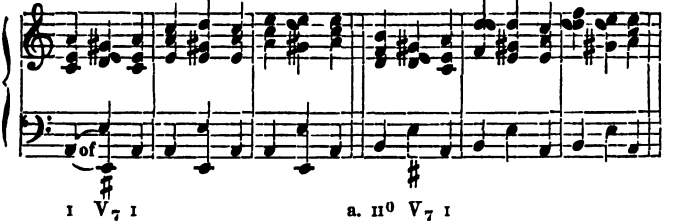
g. Van den driekl. v. d. 7en trap.



C. VII^0 V$_7$ I.

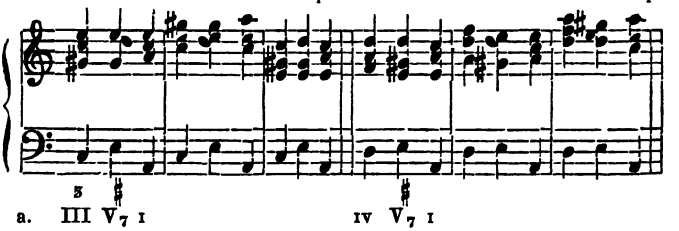
B. In de kleine-terts-toonladder.

h. Van den driekl. v. d. 1en trap. j. Van den driekl. v. d. 2en trap.



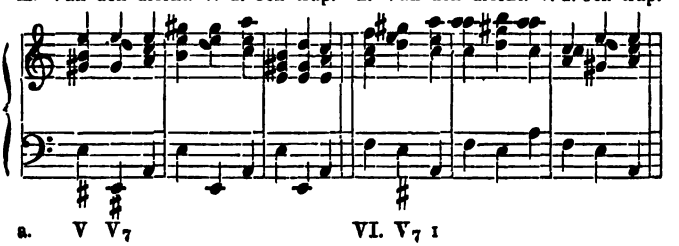
I V$_7$ I a. II^0 V$_7$ I

k. Van den driekl. v. d. 3en trap. l. Van den driekl. v. d. 4en trap.



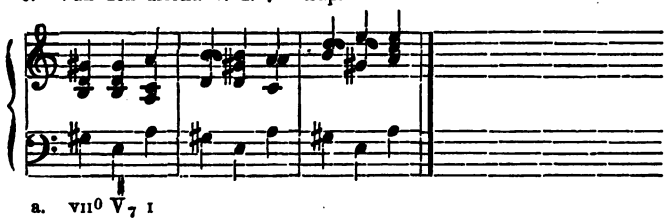
a. III V$_7$ I IV V$_7$ I

m. Van den driekl. v. d. 5en trap. n. Van den driekl. v. d. 6en trap.

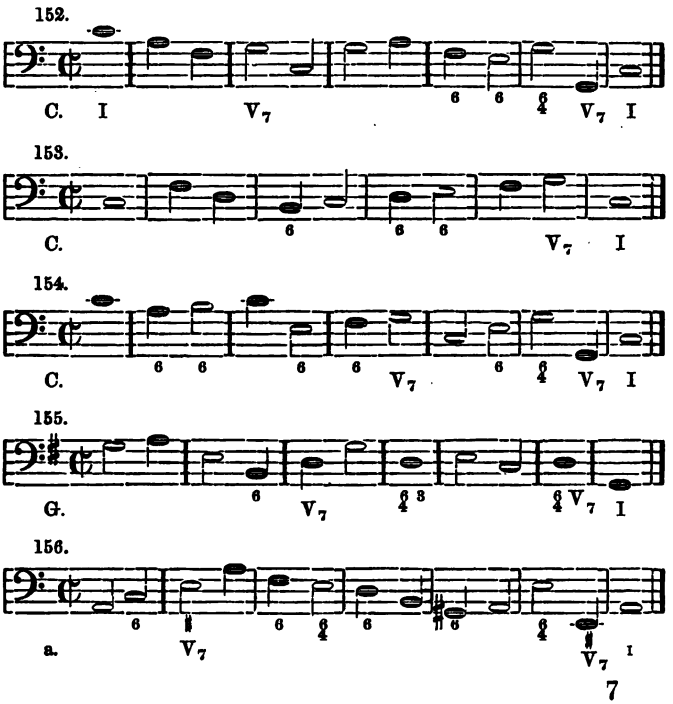


a. V V$_7$ VI. V$_7$ I

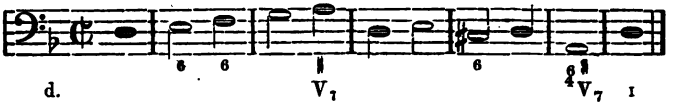
o. Van den driekl. v. d. 7en trap.



Na deze voorbereidingen kan er aan gedacht worden de V_7n te leeren gebruiken in verbinding met drieklanken en hunne omkeeringen, waartoe de volgende bassen (van Richter) allereerst in aanmerking komen.

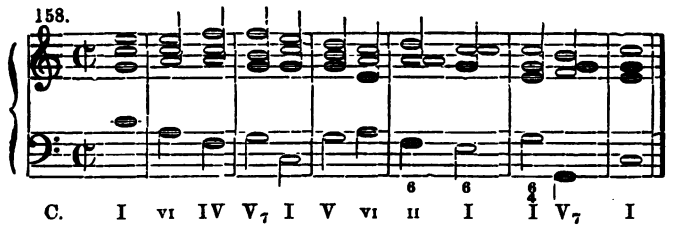


157.

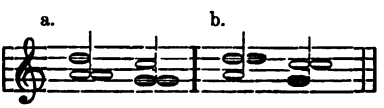


Het eerste nommer moge hier ter verduidelijking vierstemmig uitgewerkt, in de enge terts-ligging, eene plaats vinden.

158.



Als er verdubbeling in de prime plaats vindt, schrijft men twee noten aan één staart; reeds in N°. 14, *a* en *b* (zie pag. 44) heeft de leerling dat kunnen opmerken, toen ik voor het eerst eenige drieklanken vierstemmig uitgewerkt ten beste gaf. In N°. 158, 5e maat, ziet de leerling tweemaal zulk eene verdubbeling, maar telkens in eene andere stem (eerst tenor en alt, daarna alt en sopraan) ten einde octaven (of eenklanken) te vermijden; deze zouden ontstaan als de verdubbeling telkens door dezelfde stemmen geschiedde, b. v.



Hier zijn „octaven in den eenklank", zooals men gewoonlijk zegt, (bij *a* tusschen tenor en alt, bij *b*

tusschen alt en sopraan) en die zijn, bij zuiver vierstemmige schrijfwijze, verboden.

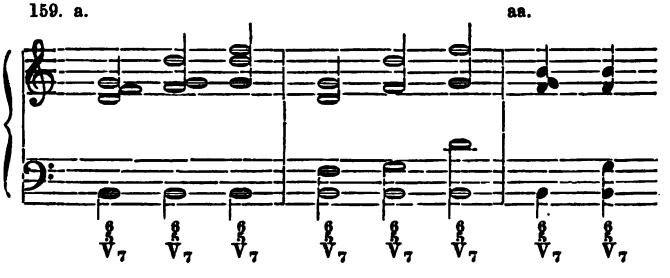
Dat bedoelde maat driestemmig en niet vierstemmig is, kunnen alleen zij beweren, die vergeten hebben hetgeen ik op pag. 29 en 31 heb gezegd, n.l. dat men zich de voorbeelden uit dit werkje gezongen, dus niet als pianomuziek moet voorstellen.

V.

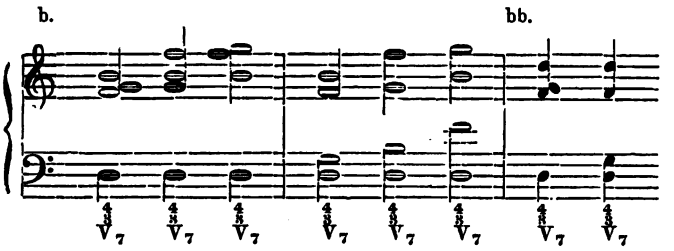
DE OMKEERINGEN DER SEPT-AKKOORDEN.

Even als de drieklanken kunnen ook de sept-akkoorden worden omgekeerd. Men verkrijgt door het verplaatsen van de onderste noot drieërlei omkeeringen, die de namen dragen van: kwint-sext-akkoord, terts-kwart-akkoord en second-akkoord. Ze worden aangeduid door de cijfers $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ en 2, die boven het romeinsche cijfer (waaraan een klein zeventje hangt) worden geplaatst, t. w., in de meest gebruikelijke enge en wijde liggingen, aldus:

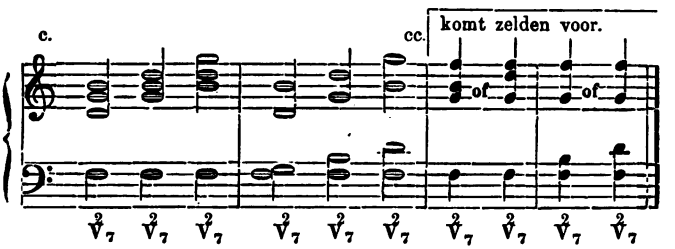
159. a. aa.



Bij N°. 159 *aa* is de terts verdubbeld en de kwint weggelaten.



Bij *bb* is de kwint verdubbeld en de terts weggelaten.



Bij *cc* verdubbeling der septime en weglating van terts of kwint.

Hoe men aan de becijfering der omkeeringen van de V_7n gekomen is, zal de leerling gemakkelijk begrijpen als hij zich te binnen brengt, wat ik bij de drieklanken dienaangaande heb gezegd (zie pag. 62). Hij neme bovendien in aanmerking, dat behalve de grondtoon nu ook de septime moet aangeduid worden, als zijnde na den grondtoon het voornaamste interval en tevens dat, waardoor het zich van den drieklank onderscheidt. Bij de eerste omkeering is de terts onderste (bas-) toon; van haar uitgaande vinden wij de septime vijf- en den grondtoon zes tonen hooger, waaruit de benaming kwint-sext-akkoord is ont-

staan. Bij de tweede omkeering staat de kwint van het akkoord in den bas; van haar uitgaande vindt men de septime een terts, den grondtoon een kwart hooger — van daar de benaming terts-kwart-akkoord. Bij de derde omkeering staat de septime in den bas en heeft men dus slechts den grondtoon te zoeken, deze vindt men een seconde hooger (dus vlak naast de septime), van daar de benaming second-akkoord. Bleef bij de eerste omkeering van den drieklank de becijfering van de terts achterwege (zie pag. 72 en 77), bij de becijfering der sept-akk. blijft gewoonlijk èn terts èn kwint buiten aanmerking, gelijk uit de opgesomde benamingen te zien is. Eigenlijk moest de eerste omkeering heeten terts-kwint-sext-akkoord, de 2e.... terts-kwart-sext-akkoord, de 3e.... second-kwart-sext-akkoord; dit geschiedt dan ook als er intervallen verhoogd of verlaagd moeten worden, gelijk in de kl. terts-tnls. Men vindt reeds in het hierachter volgende N°. 160, B. bij *e* en *f* de bewijzen.

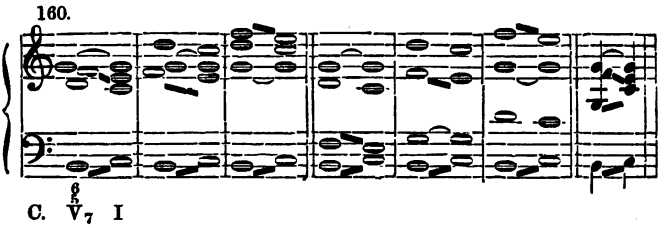
De oorzaak van het verzwijgen der cijfers die de kwint en de terts aanduiden, mag wellicht te vinden zijn in de omstandigheid, dat een dier intervallen niet zelden wordt uitgelaten bij de sept-akkoorden, of ook omdat de benamingen zóó op elkaar gelijken dat verwarring licht mogelijk is.

De oplossing der omkeeringen van het V_7 geschiedt op dezelfde wijze als van het akkoord zelf, gelijk uit het volgende nommer te zien is.

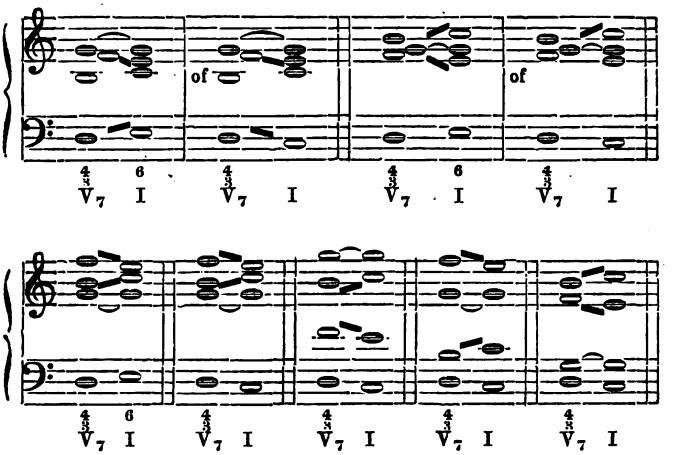
A. In de groote-terts-toonladder.

a. Oplossing van het kwint-sext-akkoord.

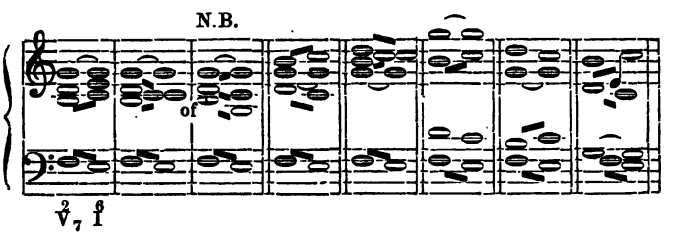
160.



b. Oplossing van het terts-kwart-akkoord.

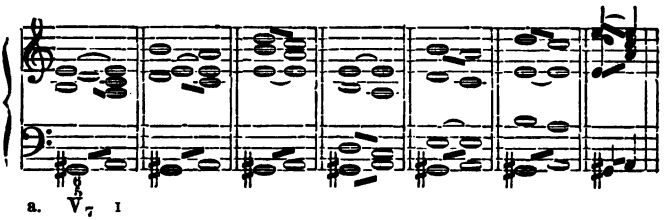


c. Oplossing van het second-akkoord.

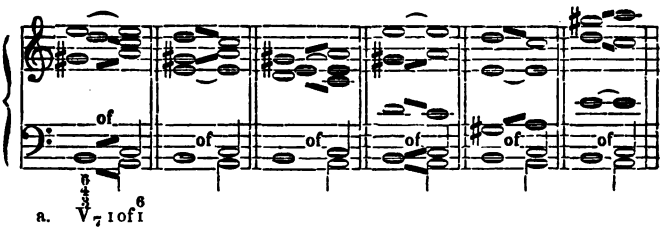


B. In de kleine-terts-toonladder.

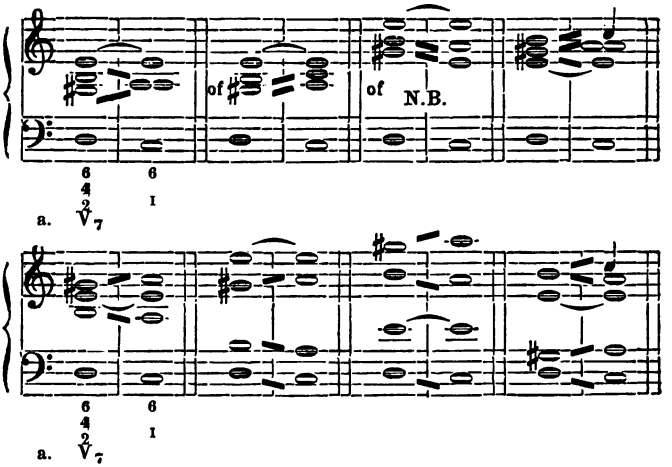
d. Opl. van het kwint sext akk. (terts kwint sext akk.)



e. Opl. van het terts-kwart-akk. (terts kwart sext akk.)



f. Opl. van het second-akk. (second-kwart sext-akk.)

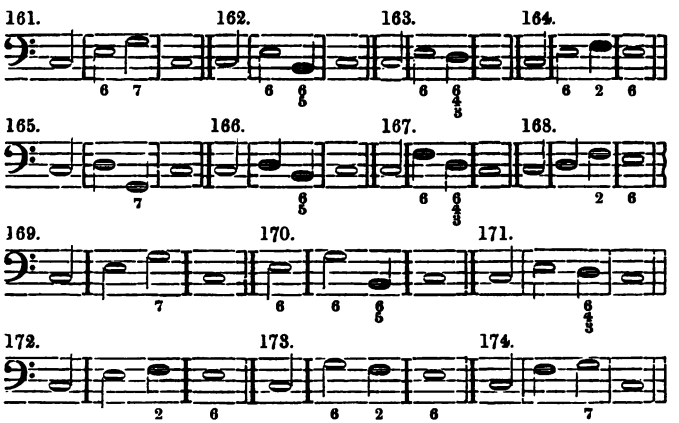


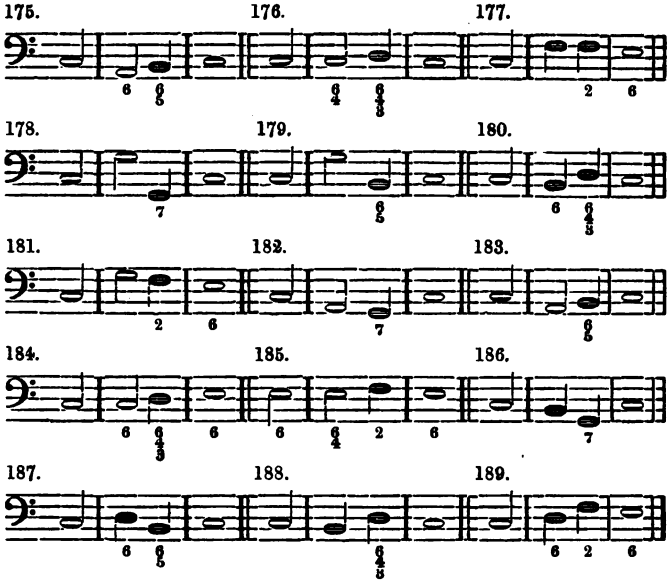
Na deze opsomming der V_7n en derzelver oplossingen (die de leerling in alle toonsoorten moet transponeeren, zoowel schriftelijk als op de piano) zal het weinig of geen moeite kosten de navolgende bassen, aan Hiller ontleend, uit te werken. Ieder nommer moet in eene andere toonsoort worden overgebracht of — wat nog beter is — men spele deze nommers elken dag telkens in eene andere toonsoort; dan zal men zich met gemakkelijkheid in elke toonsoort leeren bewegen.

Het N.B. in het derde voorbeeld van oplossing in N°. 160, *c.* en *f.*, heeft betrekking tot de afwijking van den gewonen gang van de zevende trap (zie pag. 93 en 94), waardoor dus eene vrije oplossing van het V_7 is ontstaan.

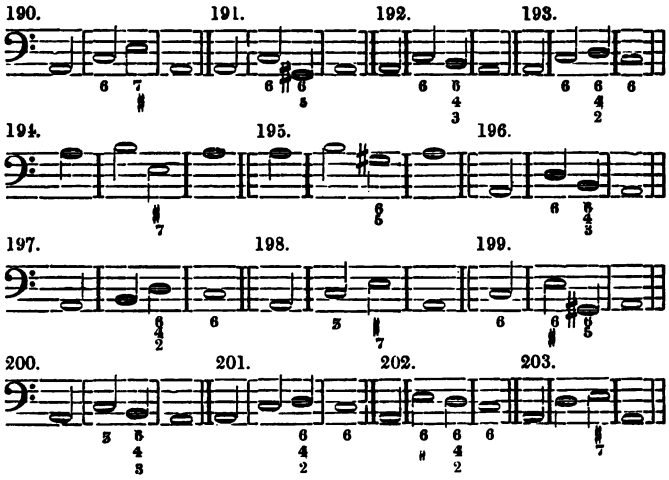
HET DOMINANT-SEPT-AKKOORD EN ZIJNE OMKEERINGEN IN VERBINDING GEBRACHT MET ALLE LADDER-EIGENE DRIEKLANKEN EN HUNNE OMKEERINGEN.

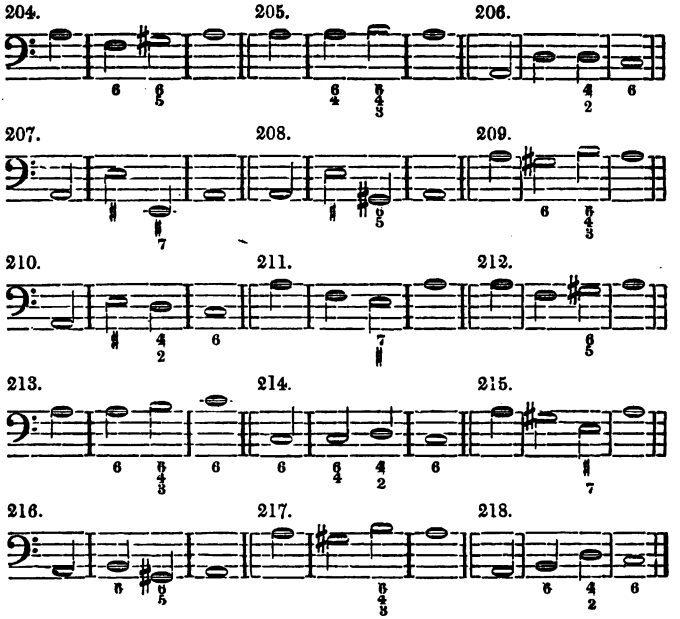
A. In de groote-terts-toonladder.



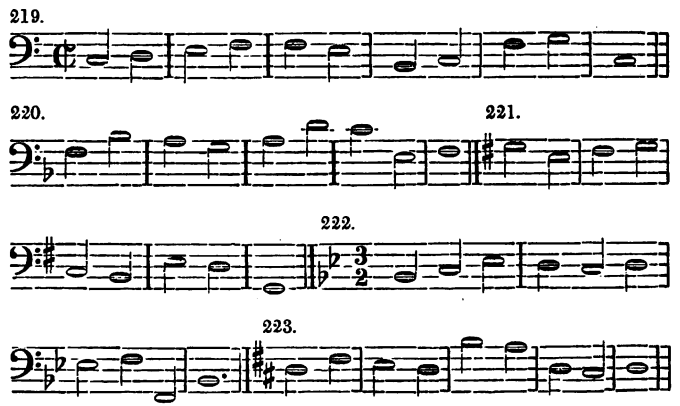


B. In de kleine-terts-toonladder.

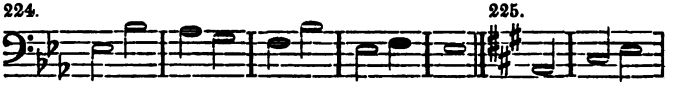




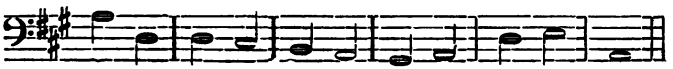
C. In verschillende groote-terts-toonladders.



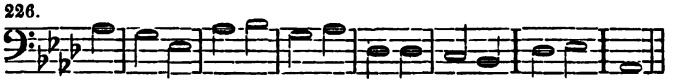
224.



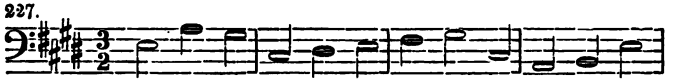
225.



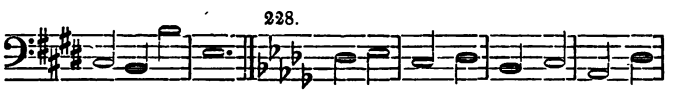
226.



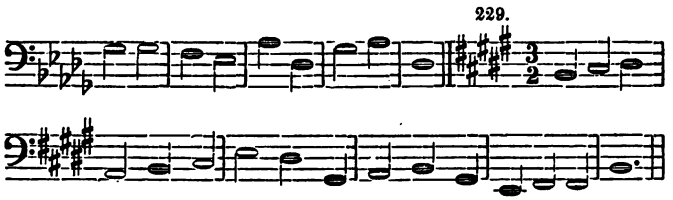
227.



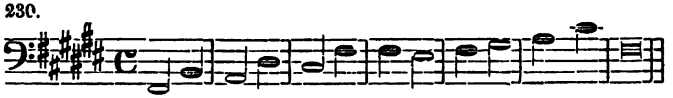
228.



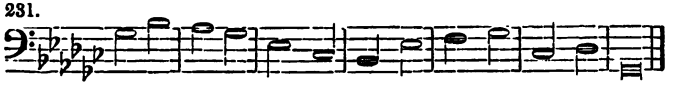
229.



230.

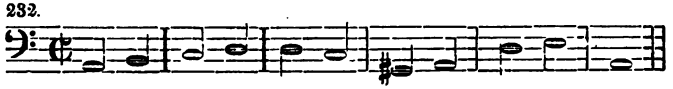


231.

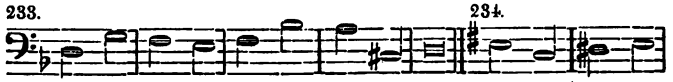


D. In verschillende kleine-terts-toonladders.

232.

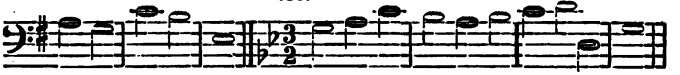


233.

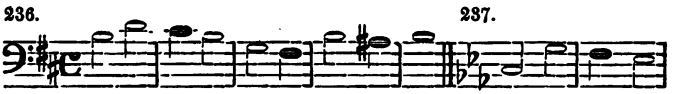


234.

235.

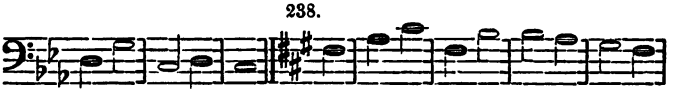


236.

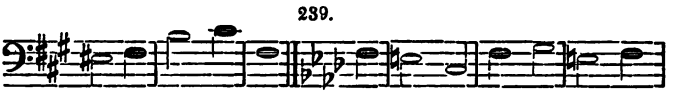


237.

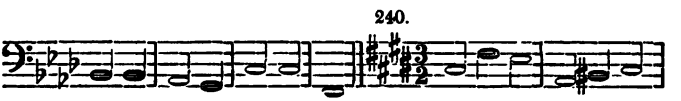
238.



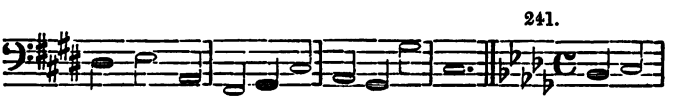
239.



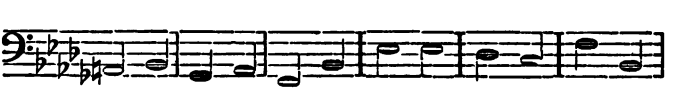
240.



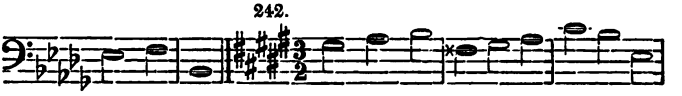
241.



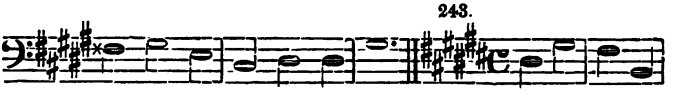
242.

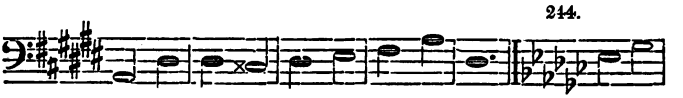


243.



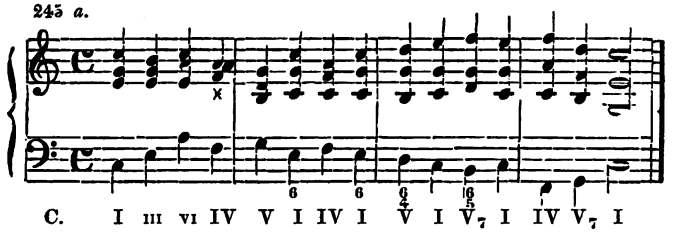
244.



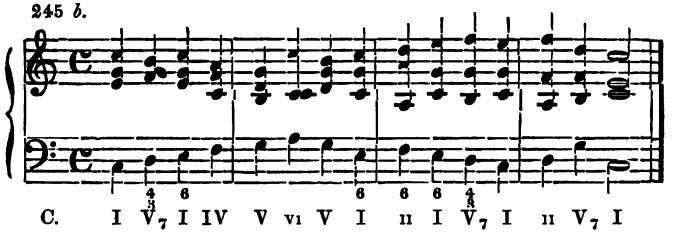


Tot hiertoe heeft de leerling niets dan bassen ter uitwerking ontvangen. Hij moge nu ook eens zijne krachten beproeven aan onderstaande melodieën en zien of hij daarop drie- of vierklanken, of omkeeringen daarvan, vinden kan, die bij die melodieën passen en een goed muzikaal geheel vormen. Op de eerste en laatste noot komt altoos de drkl. van den eersten trap; op de voorlaatste het dominant- of het V_7-akkoord. Voor de overige noten zijn verschillende drkl^n te vinden, zooals uit de bewerking van het eerste nommer (245) hieronder te zien is.

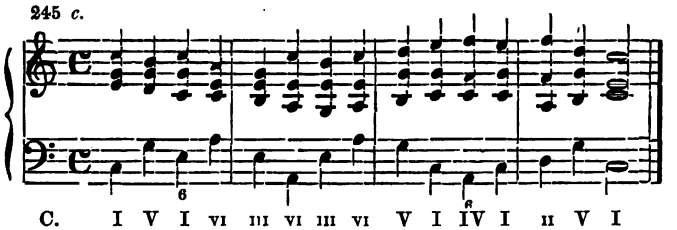
245 *a.*



245 *b.*



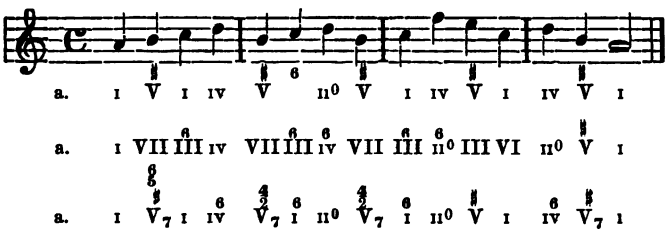
245 *c.*



De gemakkelijkste methode om verscheidenheid aan te brengen is deze: de leerling vrage tot welk akkoord kan de noot, die ik thans moet harmoniseeren, behooren? Het antwoord is meestal: tot drie drieklanken of tot het V_7 (en de omkeeringen daarvan). Nu lette hij op de volgende melodienoot en neme den drieklank of omkeering die daarmee in goede verbinding is te brengen of een V_7 (of omkeering daarvan) indien de mooglijkheid tot een goede oplossing bestaat.

Ook een nommer in de kl. 3 tnl. wil ik becijferen ten einde den leerling op weg te helpen en aan te toonen dat hij zoowel van de theoretische- als van de melodische gebruik mag maken.

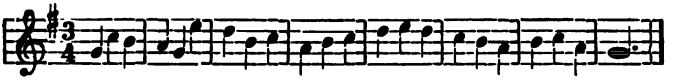
246.



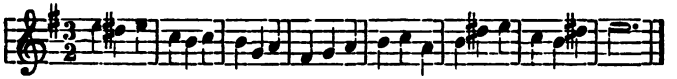
De volgende nommers moge hij zelf uitwerken op verschillende wijzen en zoowel in enge als wijde ligging, of beide dooreengemengd.

MELODIEËN OM VIERSTEMMIG UIT TE WERKEN, GEBRUIK MAKENDE VAN DRIEKLANKEN (EN HUNNE OMKEERINGEN) EN V_7 AKKOORDEN (EN HUNNE OMKEERINGEN).

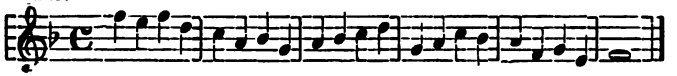
247.



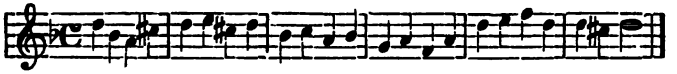
248.



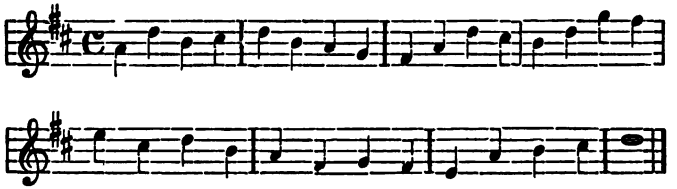
249.



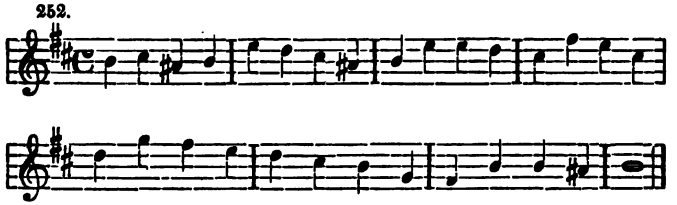
250.



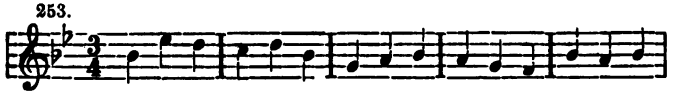
251.

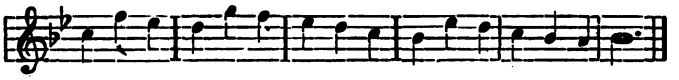


252.

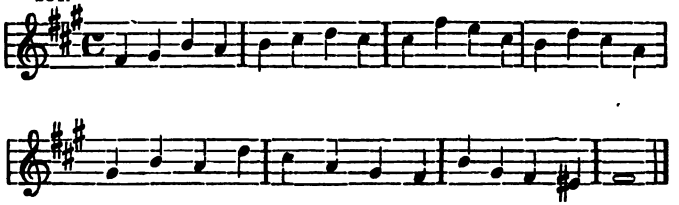


253.

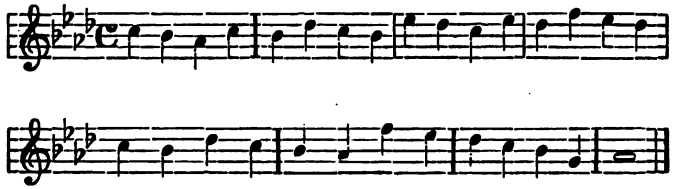




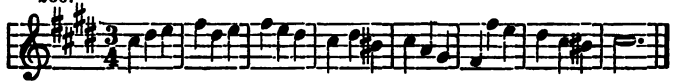
254.



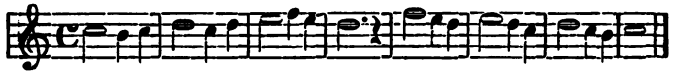
255.



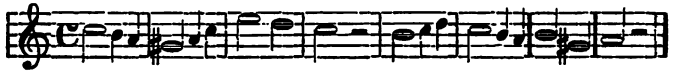
256.



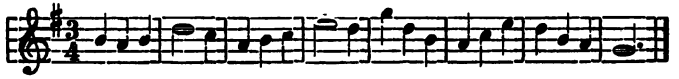
257.



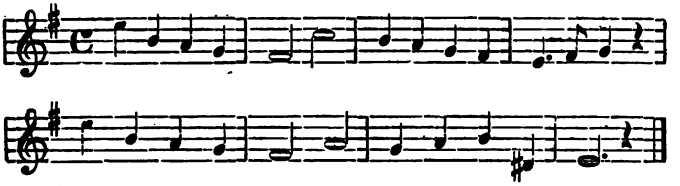
258.



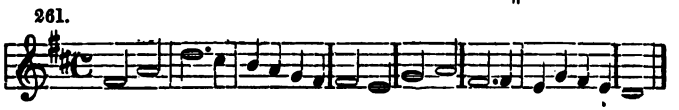
259.



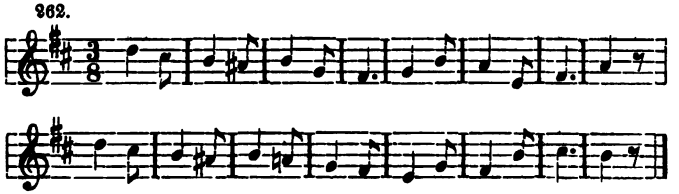
260.



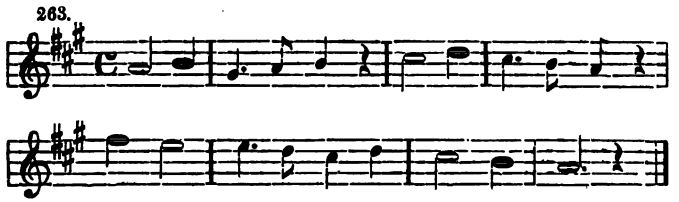
261.



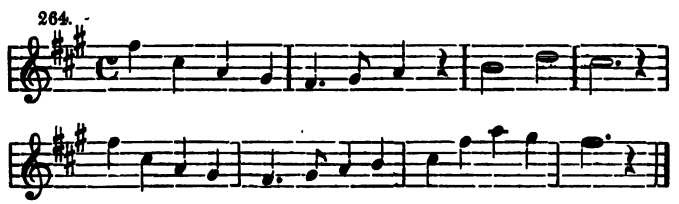
262.



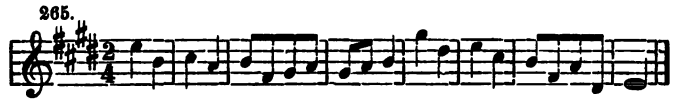
263.



264.

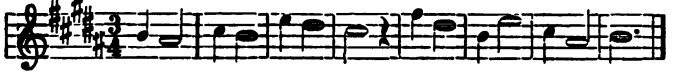


265.



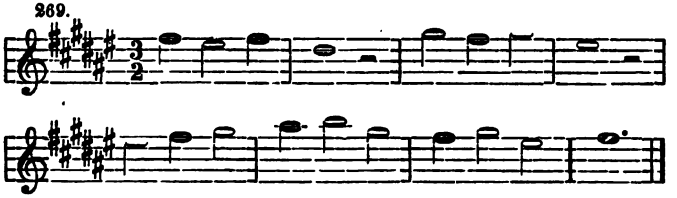
266.

267.

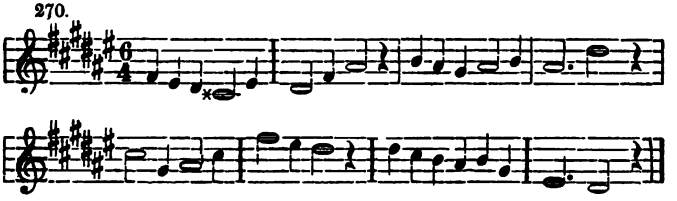


268.

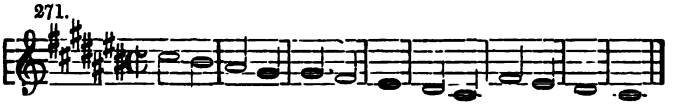
269.



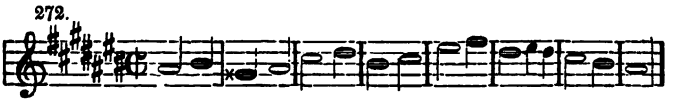
270.



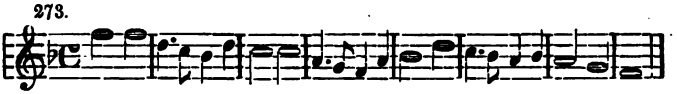
271.



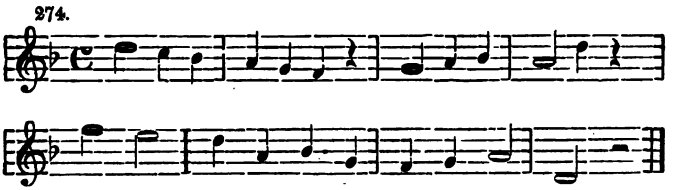
272.



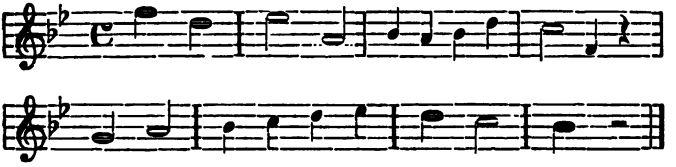
273.



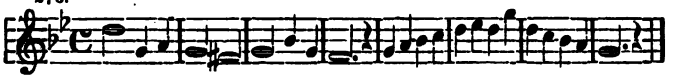
274.



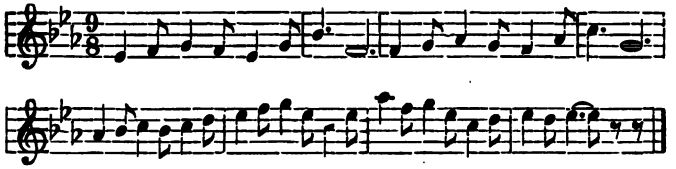
275.



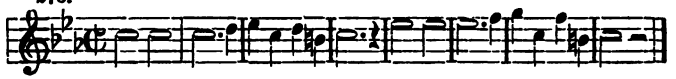
276.



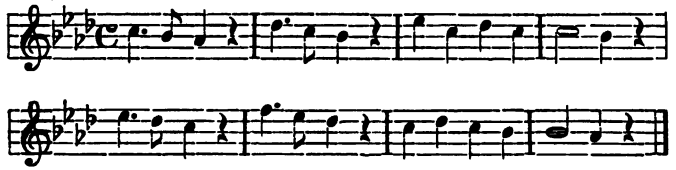
277.



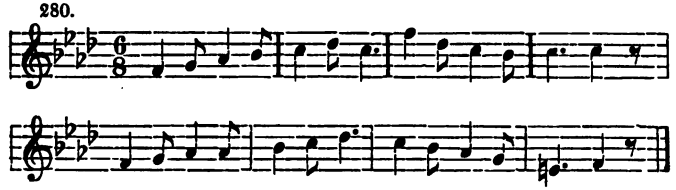
278.



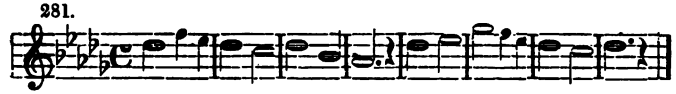
279.



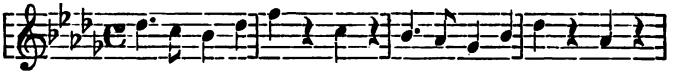
280.

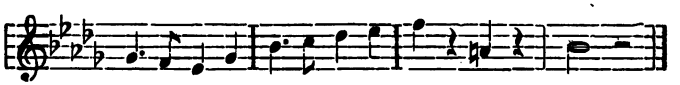


281.

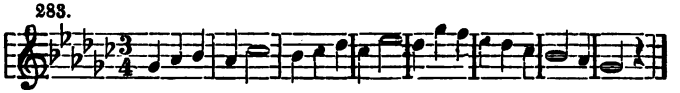


282.

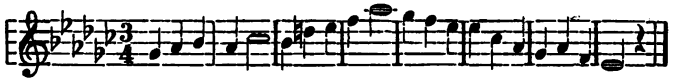




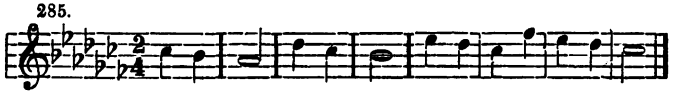
283.



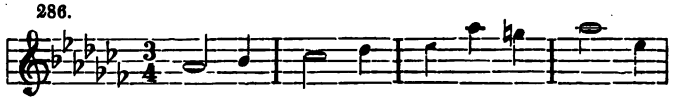
284.

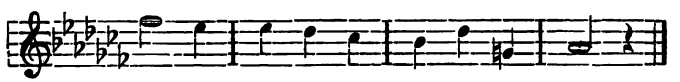


285.



286.





Wageningsche Boek- en Muziekdrukkerij.

ERRATA.

Blz. 2, 2e regel v. o. (noot) staat chröhten, lees erhöhten.
„ 28, 4e regel van boven staat *naarst* lees *naast*.
„ 52, het 4e cijfer boven het muziekvoorbeeldje *e* moet 5 zijn.
„ „ „ „ *f* moet 8 zijn.
„ 73 ontbreekt onder de laatste noot van n°. 95 de I.
„ 74 het eerste voorbeeld moet met 111 genommerd zijn.
„ 81 ontbreekt een ♯ onder de voorlaatste basnoot van n°. 120.
„ 82 de 6 onder de basnoot *e* moet 6 zijn.
„ „ onder de vóórlaatste van n°. 122 ontbreekt het ♯.

HANDLEIDING BIJ HET ONDERWIJS

IN DE

THEORIE DER MUZIEK.

HANDLEIDING

BIJ HET ONDERWIJS

IN DE

THEORIE DER MUZIEK

DOOR

W. F. G. NICOLAÏ,
Directeur der Koninklijke Muziekschool te 's-Gravenhage.

II.

Tweede, verbeterde en veel vermeerderde druk.

's-GRAVENHAGE,
MARTINUS NIJHOFF.
1888.

VOORWOORD.

Dat ondanks de moeilijkheden, die in dit tweede deeltje te overwinnen zijn, een 2de druk noodzakelijk is geworden, verheugt mij, omdat ik daarin het bewijs meen te mogen zien, dat in ons Vaderland de beoefening van de theorie der muziek meer en meer wordt behartigd.

De verbeteringen, bijvoegsels en veranderingen, die gedurende het gebruik noodzakelijk en wenschelijk bleken te zijn, heb ik in toepassing gebracht, en ik vertrouw, dat het geheel daardoor in duidelijkheid zal hebben gewonnen.

Voor de goede hulp, welke mijne oud-leerlingen, de heeren A. J. Ackermann en H. D. van Ling, onderwijzers in de theorie der muziek aan de Koninklijke Muziekschool, mij daarbij hebben verleend, zij hun hierbij openlijk dank toegebracht.

W. F. G. NICOLAÏ.

's-Gravenhage, Mei 1888.

INHOUD.

VI. De neven-septakkoorden en derzelver omkeeringen, 1

VII. De vijfklanken (nonen-akkoorden), ... 54.

VIII. Vrije oplossingen der sept- en nonen-akkoorden, 62.

IX. Gealtereerde akkoorden, ... 90.

VI.

DE NEVEN-SEPTAKKOORDEN EN DERZELVER OMKEERINGEN. [1])

Na de uitvoerige behandeling van het V_7 (de leerling weet, dat ik zoo het dominant-septakkoord aanwijs) en deszelfs omkeeringen (zie 1e deeltje derde druk bl. 87 tot 108) kan ik over de verdere 7akk. (verkorting van septakkoorden) [2]) kort zijn, omdat ze, wat oplossing en omkeering betreft, bijna met het V_7 gelijkstaan.

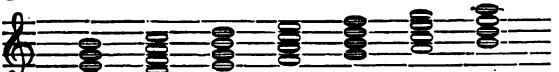
Ook over de voorbereiding heb ik reeds in het eerste deeltje gesproken.

Vestigt de leerling allereerst zijne aandacht op de septakkoorden der g. t. t. (verkorting van de woorden „groote terts-toonladder") dan ziet hij op den eersten en vierden trap een grooten drieklank met groote terts er boven; op den tweeden, derden en zesden een

1) Voor de benaming „Neven-septakkoorden" had ik gaarne een ander woord geschreven, omdat 't wel wat al te letterlijk eene vertaling van het hoogduitsche „Neben-septaccorde" is. Ik kon echter geen uitdrukking vinden, die even kort en toch ook tevens zoo duidelijk was.

2) 7akk. of 7ak. — Ik schrijf dit verkorte woord met twéé kk aan het eind als meervoud en met één k als enkelvoud.

kleinen drieklank met kleine terts er boven, en op den zevenden trap een verminderden drieklank met groote terts er boven.



Het 7ak (verkorting van „septakkoord") van den eersten en vierden trap wordt „groot", dat van den tweeden, derden en zesden „klein" en het 7ak. van den zevenden trap „klein-verminderd" genoemd en zulks naar aanleiding van de verhoudingen zoowel wat de drieklanken als wat den omvang der buitenste intervallen betreft.

De becijfering is als volgt: de groote 7akk. met een groot romeinsch cijfer en aangehangen zeven: I_7, IV_7; de kleine 7akk. met een klein romeinsch cijfer en aangehangen zeven: II_7, III_7, VI_7; het klein-verminderd 7ak. met een klein romeinsch cijfer, waaraan bovenaan een nul en onderaan een zeven: VII^{0}_{7}.

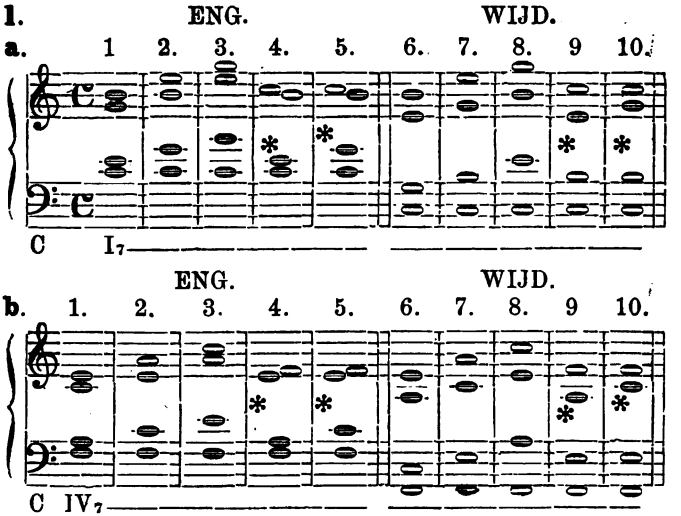
De becijfering der omkeeringen is dezelfde als bij het V_7.

Ik laat nu een bijna volledig overzicht volgen van al de 7akk. en de omkeeringen daarvan, uit de g. t. t. met voorbereiding en oplossing. De leerling heeft zich die drie akk. voor te stellen als genomen midden uit een muzikalen volzin, en hij zal goed doen er een of meer akk. vóór te plaatsen (b.v. I, II, of IV, of VI,) en er een der sluitingsformules (I, IV, V, I; of IV, $\overset{6}{4}$ I, V_7, I; of II, $\overset{6}{4}$ I, V, I, enz. — zie de noot op blz. 24 en 25 van dit deeltje) aan toe te voegen, waardoor hij een klein, afgesloten geheel verkrijgt, dat hem dienst bewijzen kan (als preludium b.v.) zoo dikwijls hij zich aan de piano zet.

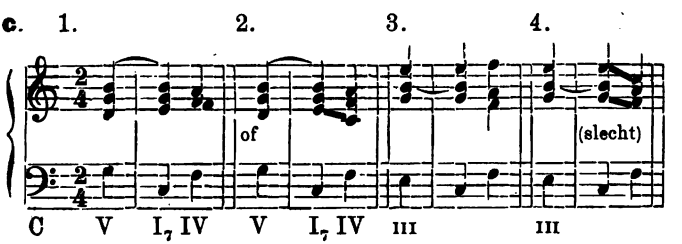
Aan het einde van het overzicht zal ik eenige verklaringen en toelichtingen laten volgen, waarop ik nu reeds de aandacht vestig.

Het spreekt als vanzelf, dat de leerlingen a l de voorbeelden uit No. 1 en 2 moeten transponeeren, schriftelijk en op de piano, in alle gebruikelijke g. t. t.

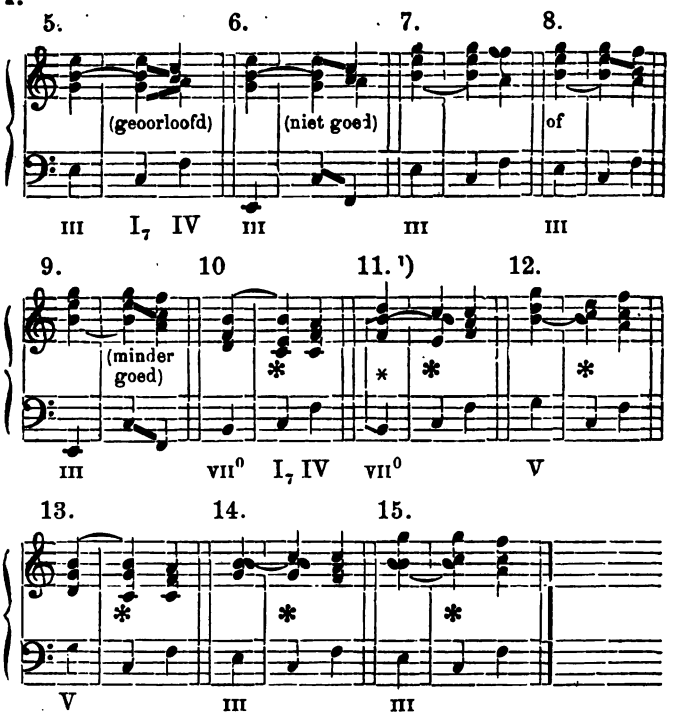
HET GROOTE SEPTAKKOORD OP DEN I^sten EN IV^den TRAP DER G. T. T.



Voorbereiding en oplossing van het groote septakkoord op den eersten trap der gr. terts-toonladder in enge ligging.

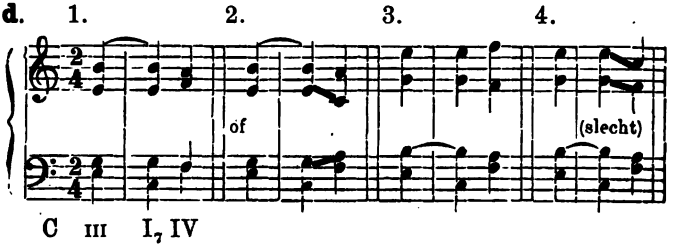


1.



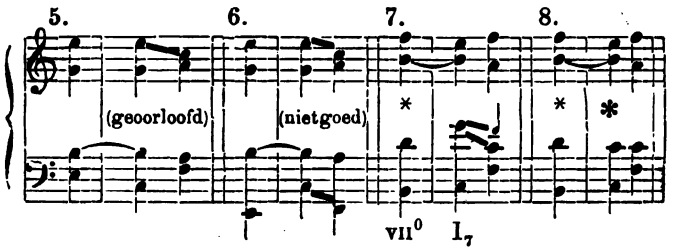
Voorbereiding en oplossing van het groote septakkoord op den eersten trap der gr. terts-toonladder in wijde ligging.

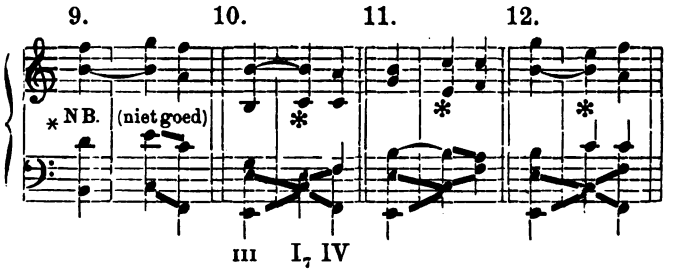
d.

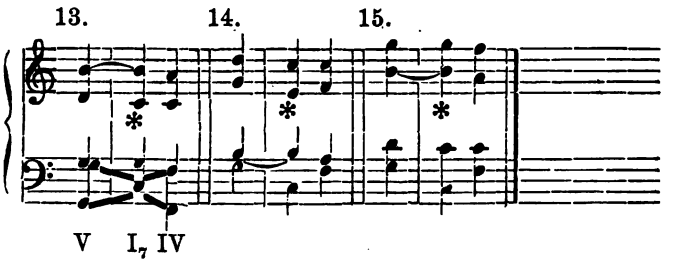


1) Ter wille van de voorbereiding der sept. is de grondtoon van den verm. dr.-kl. in een der middenstemmen verdubbeld; 't wordt in de voorbeelden onder No. 1 en 2 door het * aangeduid.

1.

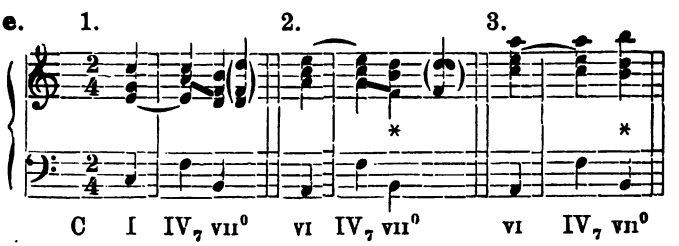




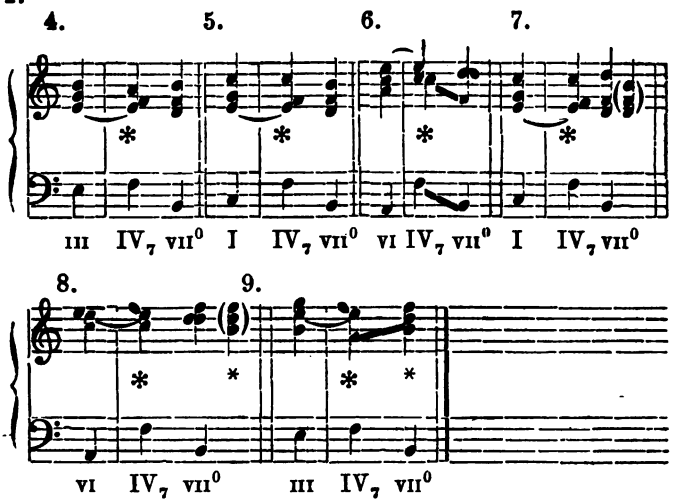


Voorbereiding en oplossing van het groote septakkoord op den vierden trap der gr. terts-toonladder.

e.

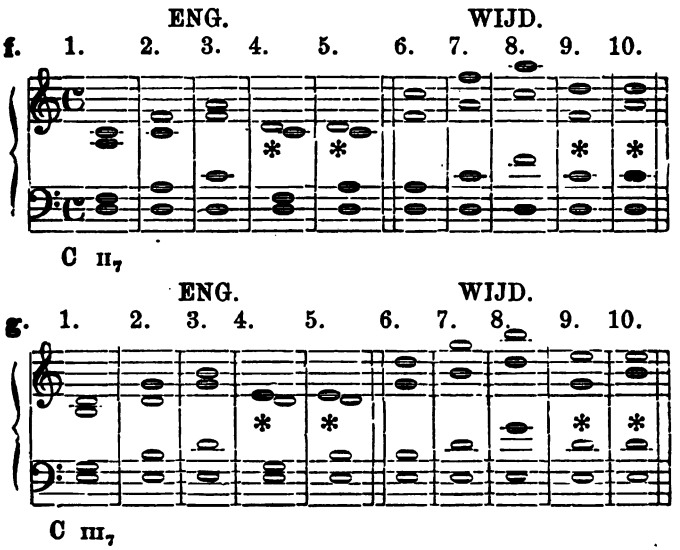


1.



HET KLEINE SEPTAKKOORD UIT DE GR. TERTS-TOONLADDER.

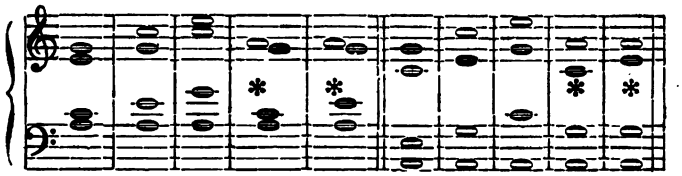
(IIe, IIIe EN VIe TRAP.)



1.

ENG. WIJD.

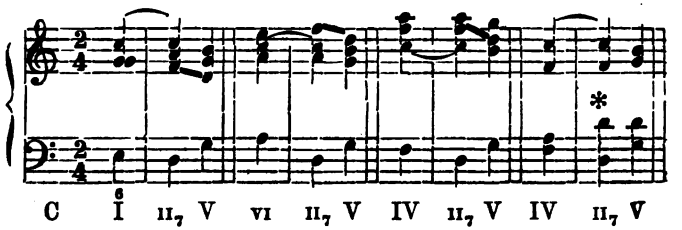
h. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.



C VI$_7$

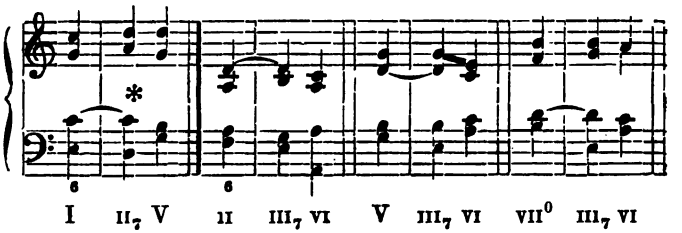
Voorbereiding en oplossing van de kleine septakkoorden.

i. 1. 2. 3. 4.



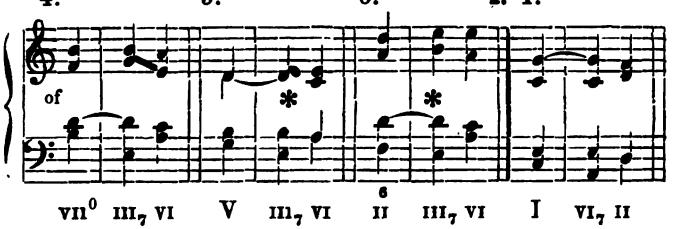
C I II$_7$ V VI II$_7$ V IV II$_7$ V IV II$_7$ V

5. k. 1. 2. 3.



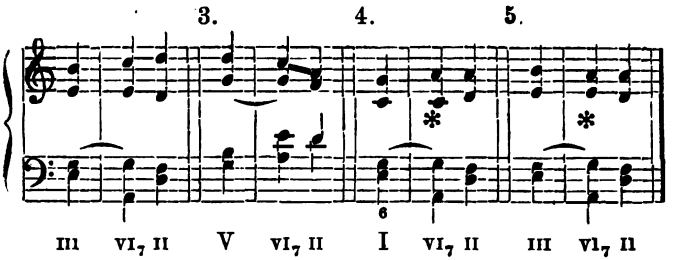
I II$_7$ V II III$_7$ VI V III$_7$ VI VII^0 III$_7$ VI

4. 5. 6. l. 1.



VII^0 III$_7$ VI V III$_7$ VI II III$_7$ VI I VI$_7$ II

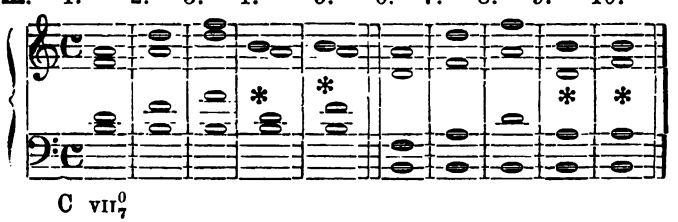
l.



HET KLEIN-VERMINDERDE SEPTAKKOORD

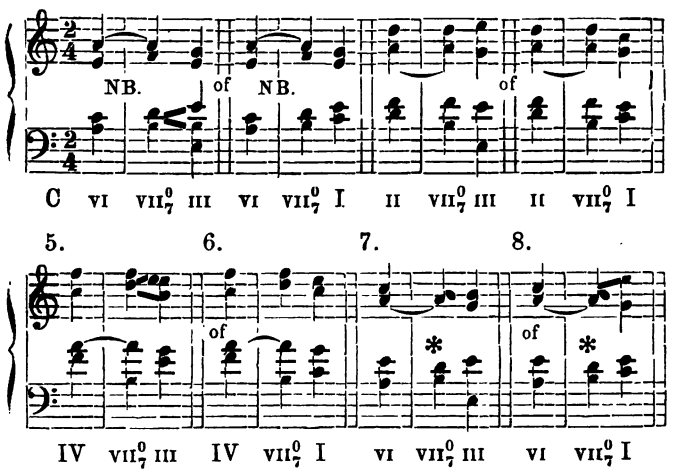
(VII^e TRAP DER GROOTE TERTS-TOONLADDER).

m.

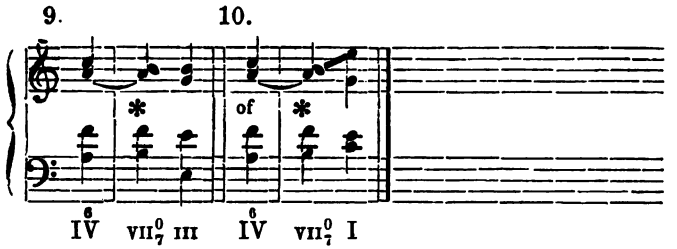


Voorbereiding en oplossing van het klein-verminderde septakkoord.

n.



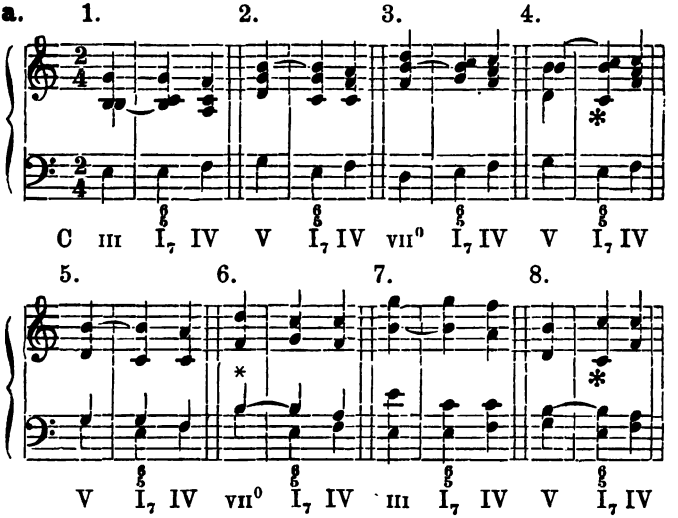
1.



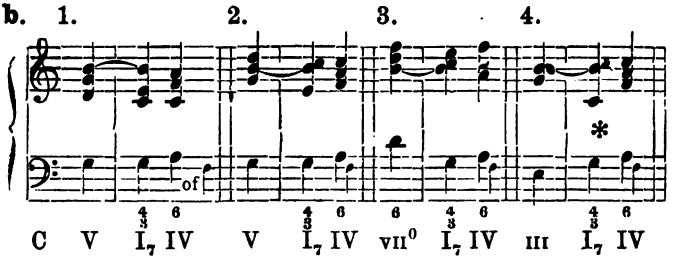
DE OMKEERINGEN DER GROOTE, KLEINE EN KLEIN-VERMINDERDE SEPTAKKOORDEN MET DERZELVER VOORBEREIDINGEN EN OPLOSSINGEN.

2.

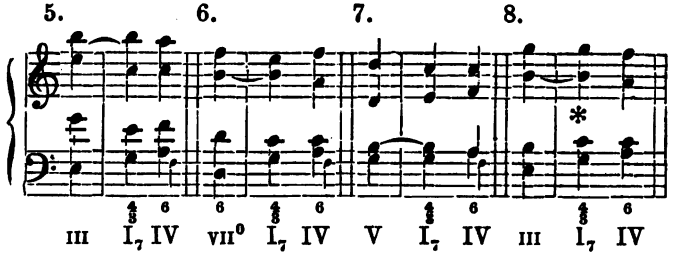
a.



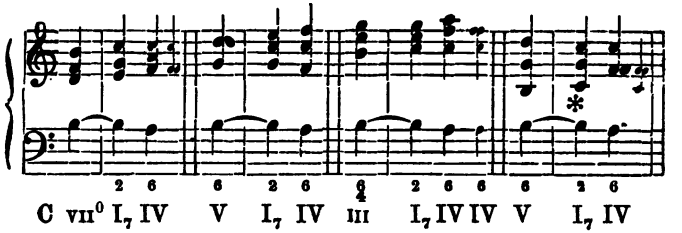
b.

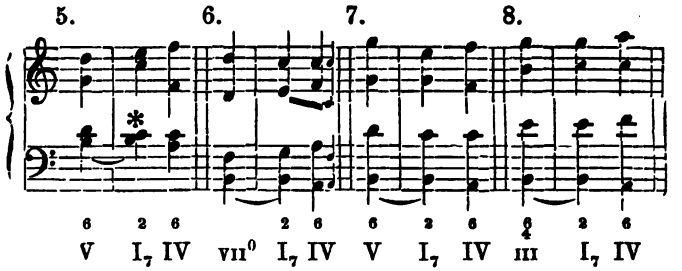


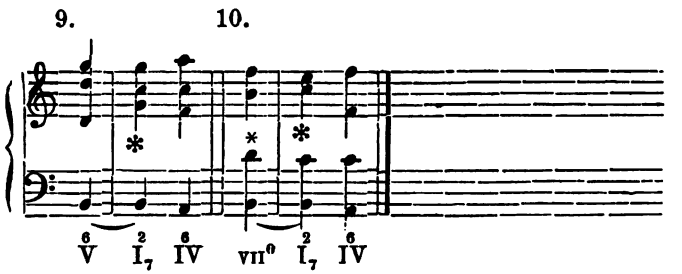
2.


5. 6. 7. 8.
III I7 IV VII0 I7 IV V I7 IV III I7 IV

c. 1. 2. 3. 4.

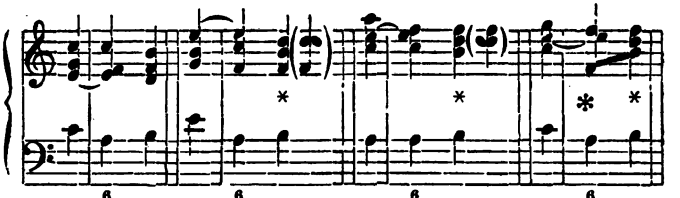

C VII0 I7 IV V I7 IV III I7 IV IV V I7 IV


5. 6. 7. 8.
V I7 IV VII0 I7 IV V I7 IV III I7 IV


9. 10.
V I7 IV VII0 I7 IV

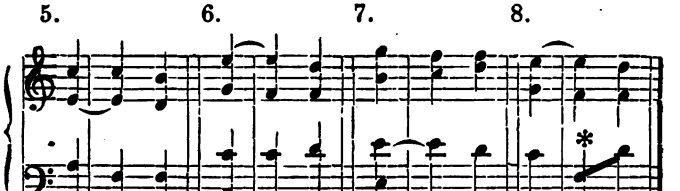
2.

d. 1. 2. 3. 4.



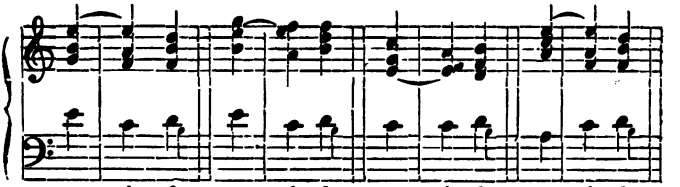
C I IV$_7$ VII^0 III IV$_7$ VII^0 VI IV$_7$ VII^0 I IV$_7$ VII^0

5. 6. 7. 8.



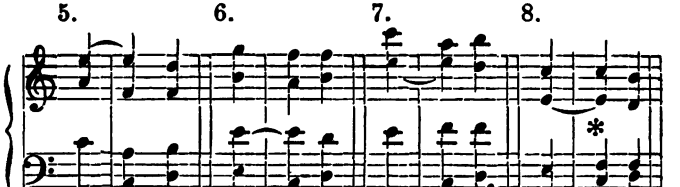
VI IV$_7$ VII^0 I IV$_7$ VII^0 III IV$_7$ VII^0 I IV$_7$ VII^0

e. 1. 2. 3. 4.



C III IV$_7$ VII^0 III I VI

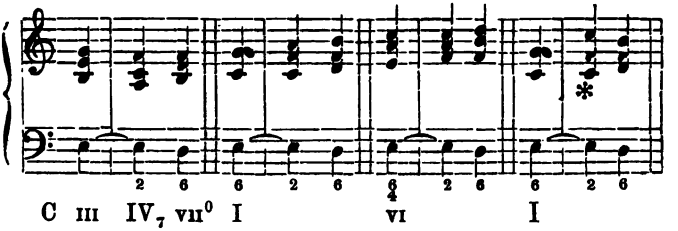
5. 6. 7. 8.



VI IV$_7$ VII^0 III VI VI

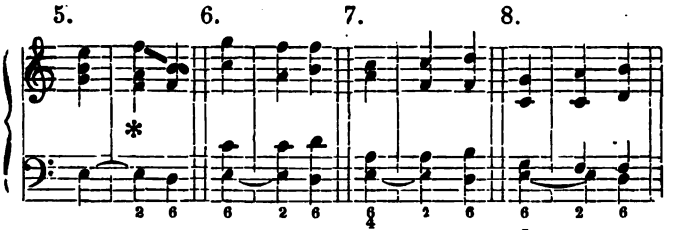
2.

f. 1. 2. 3. 4.



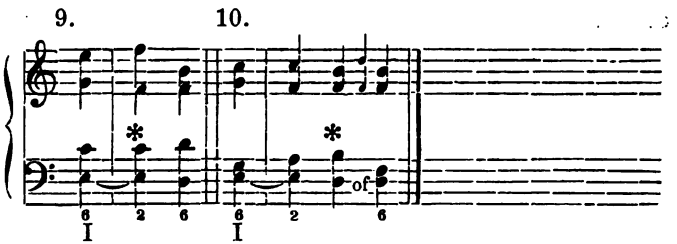
C III IV$_7$ VII^0 I VI I

5. 6. 7. 8.



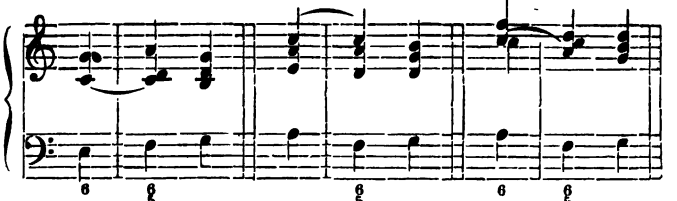
III I VI I

9. 10.



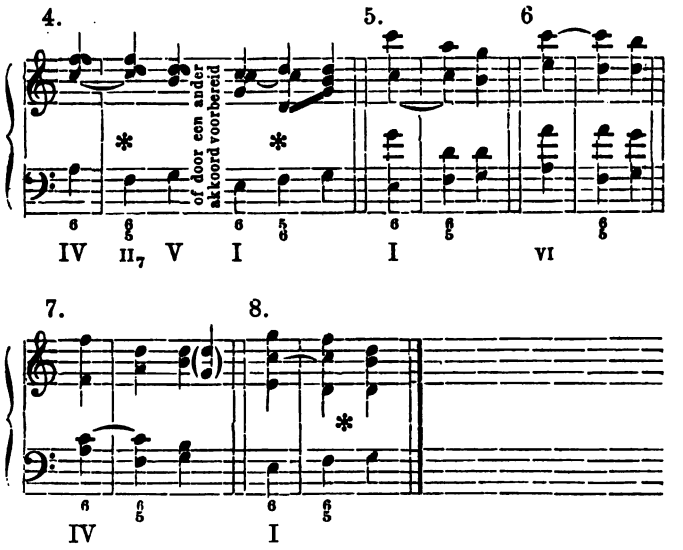
I I

g. 1. 2. 3.

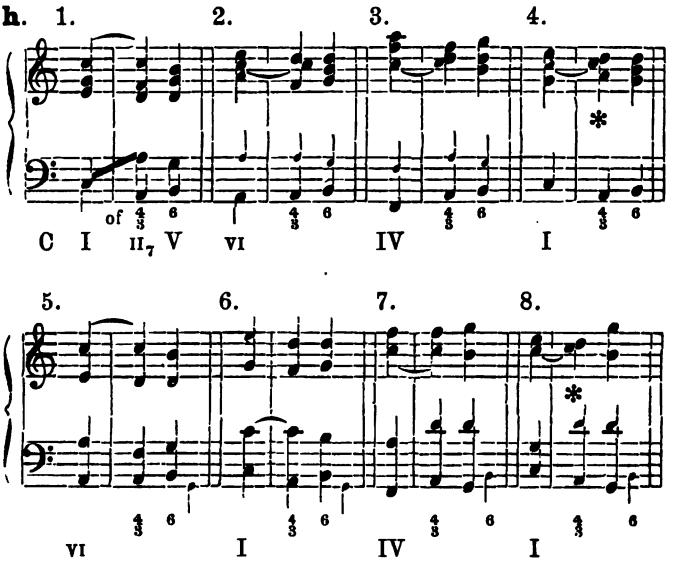


C I II$_7$ V VI IV

2.

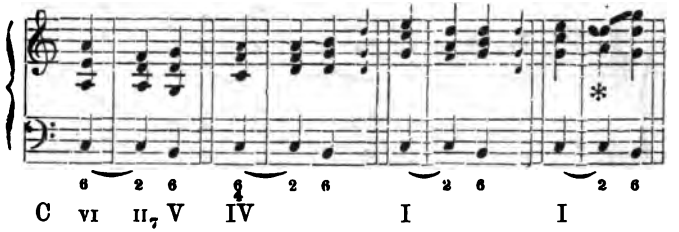

4.
5.
6
of door een ander akkoord voorbereid
IV II7 V I I VI
7.
8.
IV I

h. 1. 2. 3. 4.

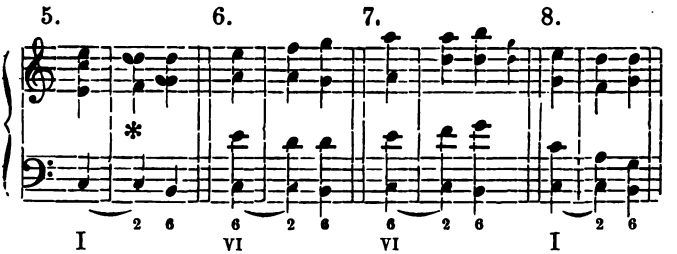

of
C I II7 V VI IV I
5.
6.
7.
8.
VI I IV I

2.

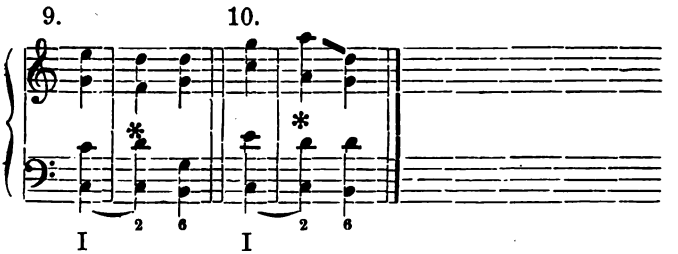
1. 1. 2. 3. 4.



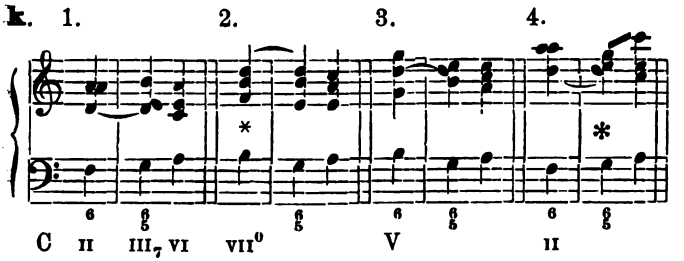
5. 6. 7. 8.



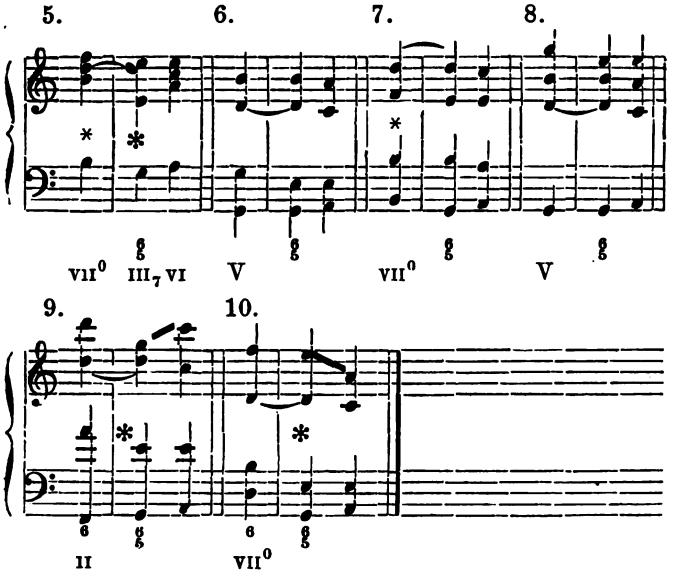
9. 10.



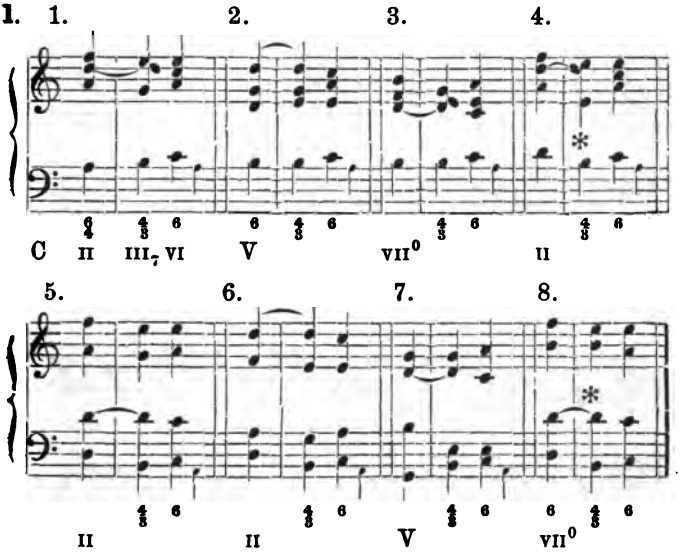
k. 1. 2. 3. 4.



2.

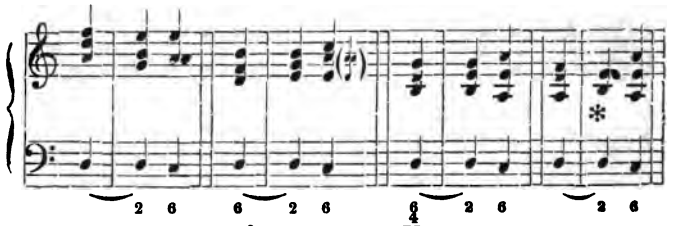

5. 6. 7. 8.
VII0 III7 VI V VII0 V
9. 10.
II VII0

1.

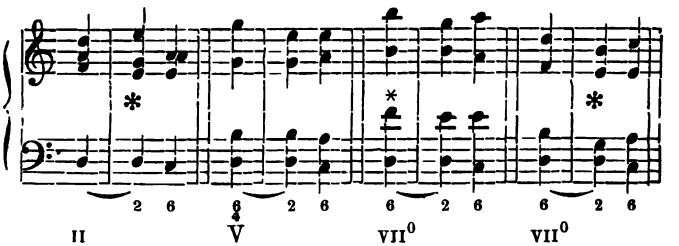

1. 2. 3. 4.
C II III7 VI V VII0 II
5. 6. 7. 8.
II II V VII0

2.

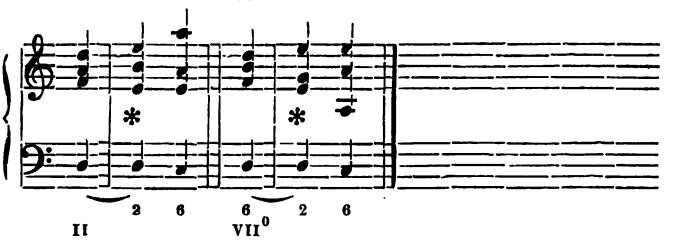
m. 1. 2. 3. 4.



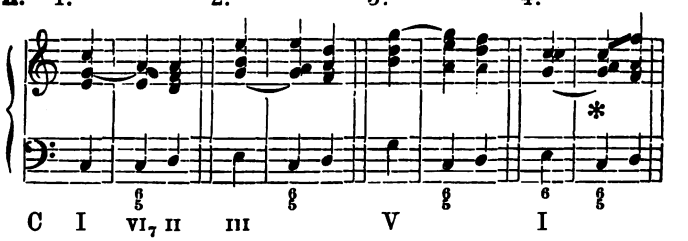
5. 6. 7. 8.



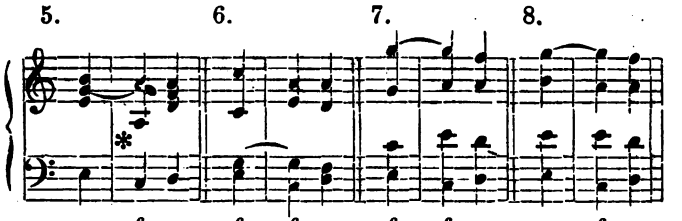
9. 10.

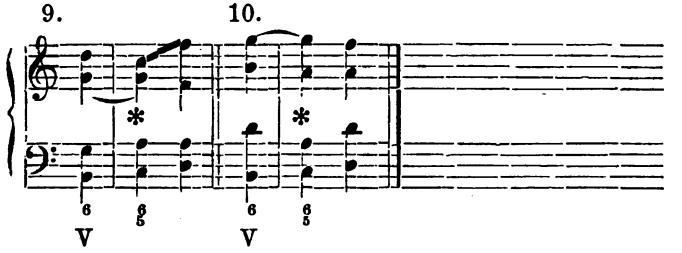


n. 1. 2. 3. 4.

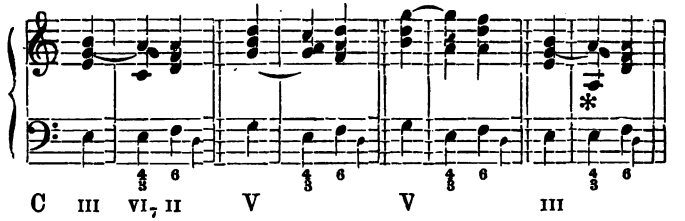


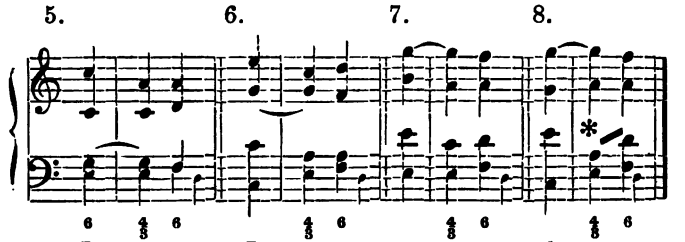
2.


5.
6.
7.
8.
III VI7 II I I III


9.
10.
V V

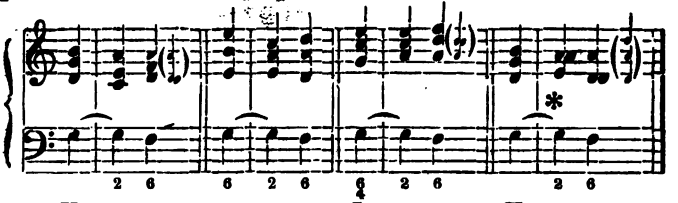
o. 1. 2. 3. 4.


C III VI7 II V V III

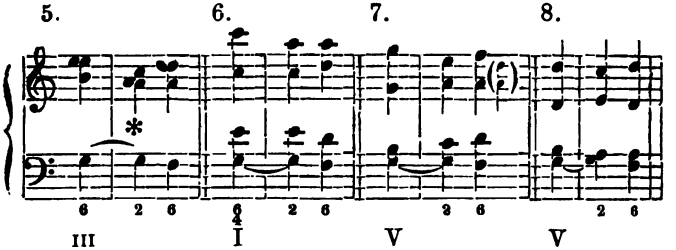

5.
6.
7.
8.
I VI7 II I III I

2.

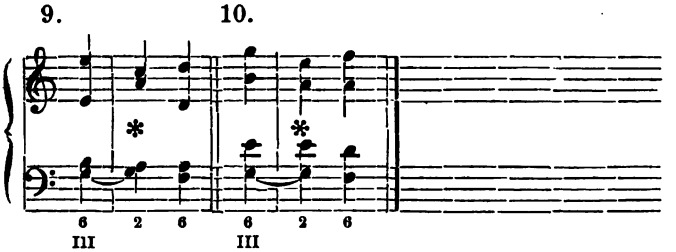
p. 1. 2. 3. 4.



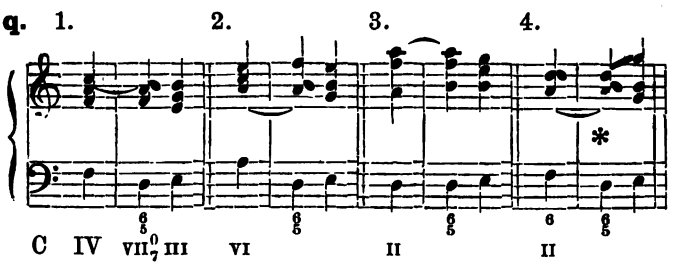
5. 6. 7. 8.



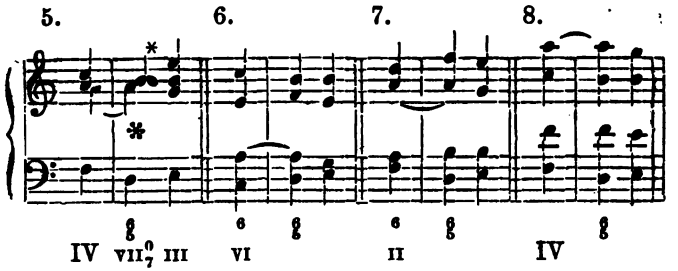
9. 10.

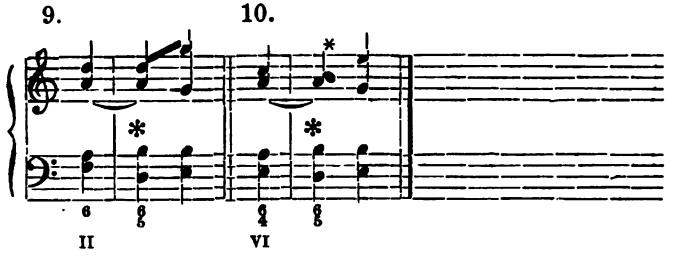


q. 1. 2. 3. 4.

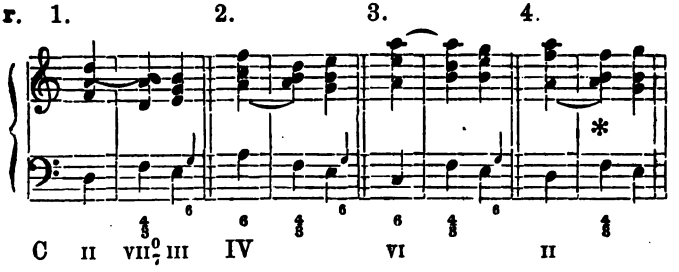


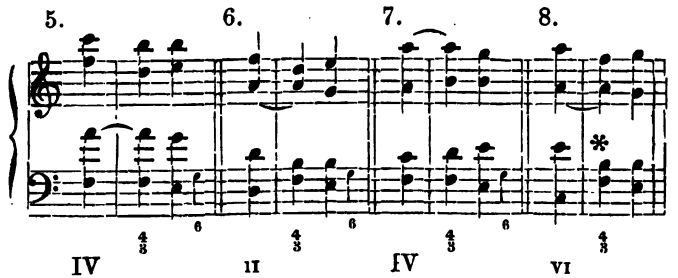
2.


5. 6. 7. 8.
IV VII$^{0}_{7}$ III VI II IV

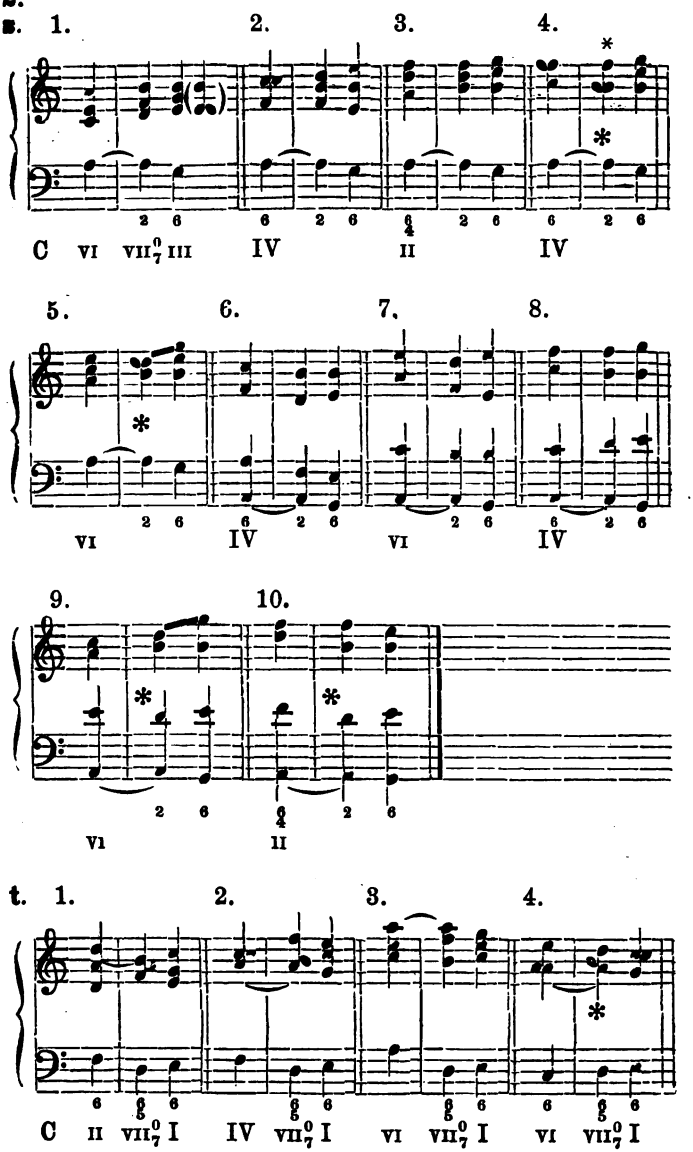

9. 10.
II VI

r. 1.

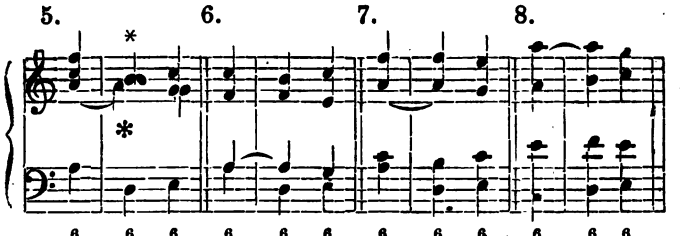

2. 3. 4.
C II VII$^{0}_{7}$ III IV VI II

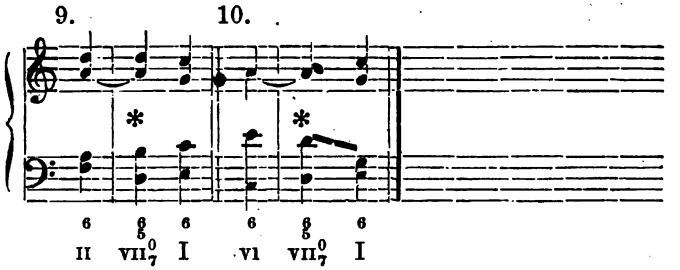

5. 6. 7. 8.
IV II IV VI

2.

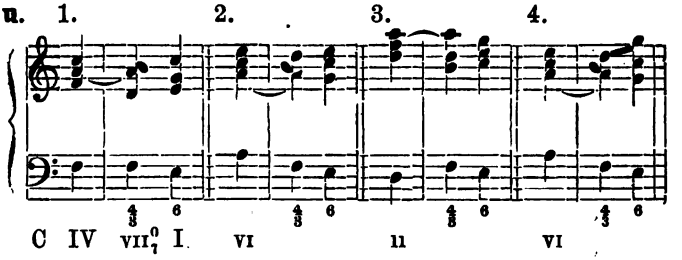

1. 2. 3. 4.
C VI VII$^0_7$ III IV II IV
5. 6. 7. 8.
VI IV VI IV
9. 10.
VI II
1. 2. 3. 4.
C II VII$^0_7$ I IV VII$^0_7$ I VI VII$^0_7$ I VI VII$^0_7$ I

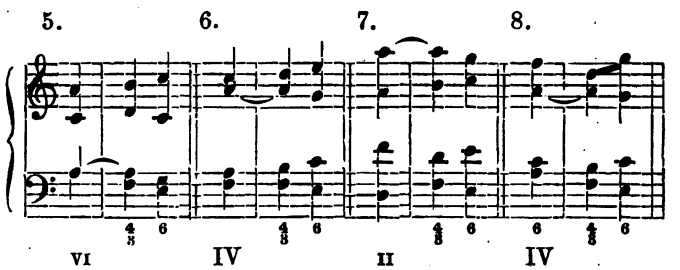
2.


5. 6. 7. 8.
IV VII$^0_7$ I IV VII$^0_7$ I IV VII$^0_7$ I VI VII$^0_7$ I

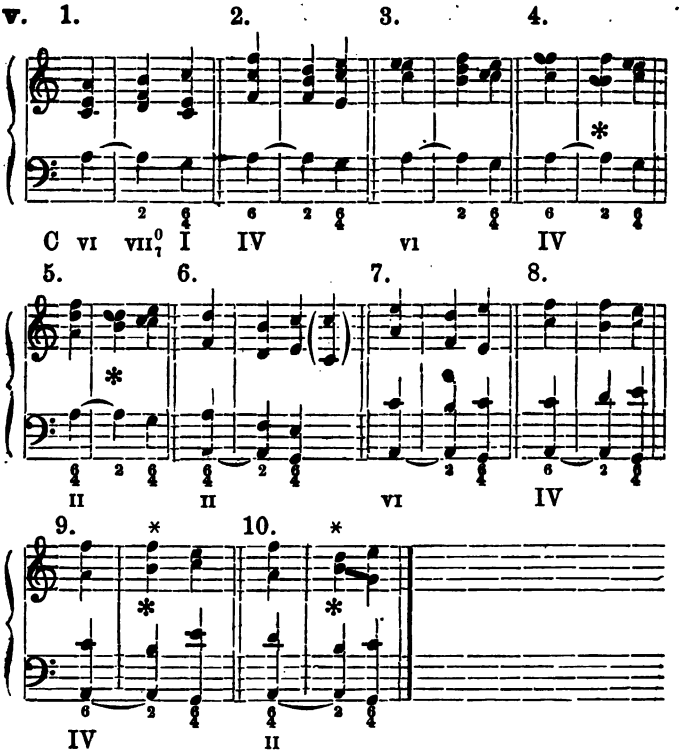

9. 10.
II VII$^0_7$ I VI VII$^0_7$ I

II.


1. 2. 3. 4.
C IV VII$^0_7$ I VI II VI


5. 6. 7. 8.
VI IV II IV

2.



1. De dwarsstreepjes duiden aan: vrije oplossing van de terts (soms ook van een ander interval), bedekte kwinten, of tweeledigen voortgang van den grondtoon, waarvan meestal de eene evengoed te gebruiken is als de andere.

Het * duidt het weglaten van kwint of terts uit het septak. aan; — niet altoos klinkt een 7ak. met weggelaten kwint of terts fraai.

Het * duidt aan, dat de grondtoon van den verm. drkl., van het kleinverm. septak., of van het verm. septak. in eene der middelste stemmen verdubbeld is.

2. Het „slecht", „geoorloofd", „niet goed" of „minder goed" heb ik alleen in de voorbeelden 1, c en d aangegeven; bij de volgenden trachte de leerl. zelf de oplossingen te ontdekken, waarop deze woorden van toepassing zouden kunnen zijn.
3. Elk septak. kan door drie verschillende drieklanken worden voorbereid, zooals uit bovenstaande voorbeelden is te zien.

Het 7ak. van den 1n trap door de driekln. III, V, of VII°.
„ „ „ „ 2n „ „ „ „ I, IV, of VI .
„ „ „ „ 3n „ „ „ „ II, V, of VII°.
„ „ „ „ 4n „ „ „ „ I, III, of VI .
„ „ „ „ 6n „ „ „ „ I, III, of V .
„ „ „ „ 7n „ „ „ „ II, IV, of VI .

[Zie verder wat over het 7ak. van den 7den trap gezegd wordt op blz. 27 bovenaan.]

Alleen het eerste voorbeeld (1, c en d) is zoowel in enge als wijde ligging voorgesteld; later vindt men bij voorkeur de enge ligging, waaraan men de wijde zelf gemakkelijk kan ontleenen als men slechts de noten van de alt een octaaf lager plaatst, zoodat de noten van den tenor aan de alt en die van de alt (een octaaf lager) aan den tenor worden gegeven.

4. Het groote 7ak. op den 4n trap (1, e) werd vroeger zelden anders dan bij sequensen [1]) van 7akk. gebruikt; men vermeed gaarne den overmatigen sprong in den 7n trap, die men tritonus [2]) heette.

---

1) Sequens is eene geregelde herhaling van dezelfde intervallen in dezelfde stemmen (zie daarover blz. 49 en vv. van dit deeltje).

2) Onder „tritonus" verstaat men eene opvolging van drie groote seconden, waaruit dus eene overmatige kwart ontstaat, b.v. f, g, a, b, in C, gr. 3. Vooral in vroeger tijd behoorde zulk een

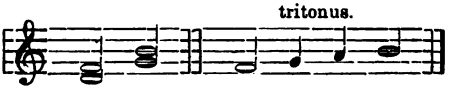
In onze dagen maakt men te dien opzichte minder bezwaar.

5. De kleine 7akk. (1, i, k, l,) zijn minder hard voor het gehoor dan de groote; men vindt ze dan ook meer gebruikt dan deze. Vooral het 7akk. van den tweeden trap bekleedt eene aanzienlijke plaats en wordt bij sluitingen [1]) dikwerf aangewend.

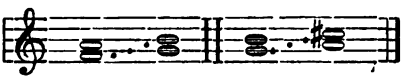
---

interval tot de verbodenen, en met name als er eene tertsopvolging gelijke deze

tritonus.



uit ontstond. Tegenwoordig maakt men, ik zou haast zeggen bij voorkeur, van overmatige intervallen gebruik; evenwel is 't niet te ontkennen, dat in een eenvoudig, vierstemmig stuk tertsen gelijk deze

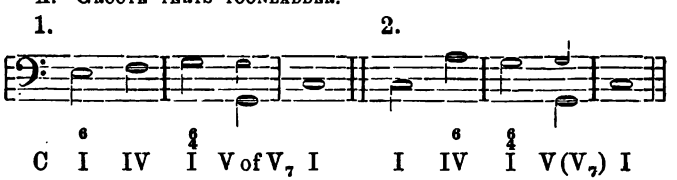


niet zelden het gehoor van een ontwikkeld musicus onaangenaam treffen.

1) Onder „sluitingen", ook wel cadensen of slotcadens genaamd, verstaat men de formule, waarmede elk toonstuk eindigt. Meestal zijn de twee laatste akkoorden V—I, of V_7—I; zelden IV—I, hoewel ook deze manier enkele keeren voorkomt. Vóór deze twee akkoorden plaatst men den IIn of IVn trap der toonladder en tracht dan door omkeeringen en, zooals men later zal zien, door toevallige verhooging van enkele intervallen zooveel afwisseling aan te brengen als het kleine bestek gedoogt.

Zoover ze met drieklanken en laddereigene septakkoorden zijn te maken, vindt men de volgende sluitingen:

A. Groote-terts-toonladder.

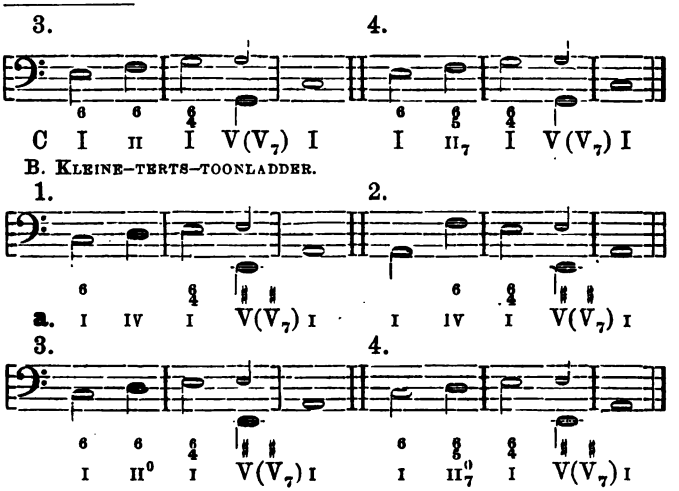


Opmerking verdient, dat bij dit 7ak. de terts dikwijls een terts daalt (in plaats van een seconde te stijgen, gelijk de wet der oplossingen voorschrijft), en dat niet alleen, gelijk tot hiertoe vergund was, in de middenstemmen, maar zelfs in de sopraan (1, i 2; ook 1 k 2 en l 3).

6. Bizondere opmerkzaamheid verdient het klein-verminderd 7ak., op den 7^{n} trap der g. t. t

Het wordt nl. op tweeërlei wijzen opgelost:

a. zooals alle 7akk., in den drieklank die vier trappen hooger gevonden wordt; en b. in den drieklank die eene seconde hooger ligt, dus in den drieklank van den I^{n} (of VIII^{n}) trap. De leerling vindt ze in N^{o}. 1, n, vlak naast elkander en



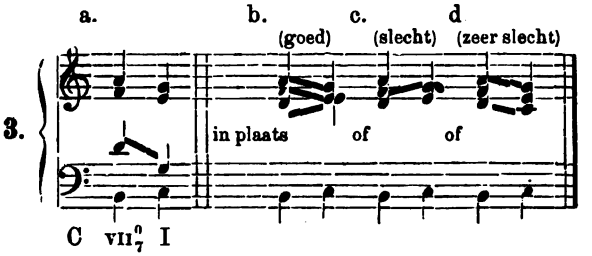
De leerling zal wèl doen deze sluitingen in de gewone zes liggingen en in alle gebruikelijke groote- en kleine-terts-toonladders vierstemmig op te schrijven, ze vervolgens uit het hoofd te leeren en dan op de piano te spèlen. In no. 4 (zoowel van A. als B.) vindt hij eene „vrije oplossing" van het septak., waarvan in het VIII^{ste} hoofdstuk de beschrijving te vinden is.

hij zal dus al dadelijk het geringe verschil opmerken, dat er, althans voor het oog, tusschen beide oplossingen te vinden is. Die in den eersten trap klinkt meestal fraaier dan die in den derden.

Een paar maal ziet hij (in N°. 1) NB. staan om aan te toonen, dat voorbedachtelijk kwinten (een reine gevolgd door een verm., of, zooals óók wel voorkomt, een verm. gevolgd door een reine) zijn gemaakt en wel ditmaal tusschen alt en bas (1, n. 1 en 2).

In N°. 1, e, is bij 3 een verminderde drieklank zonder kwint te zien, waardoor het ak. dus eigenlijk ophoudt een verm. driekl. te zijn; zulke gevallen komen dan ook hoogst zeldzaam voor.

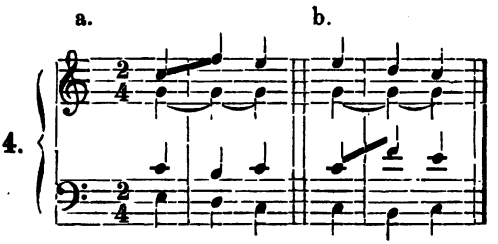
Bij de oplossing van het 7ak. van den 7n trap in den In, zie de leerl. goed toe dat hij geen kwinten make; dit zou geschieden als hij de kwint liet rijzen. Bij dit 7ak. zal dus de kwint niet meer naar boven èn naar beneden mogen gaan; zij zal slechts een seconde mogen dalen. De terts ziet men wel eens een kwint dalen in plaats van een seconde te stijgen, zooals bij de gewone oplossing het geval is (zie hieronder bij N°. 3); de vrijheid om de terts eene terts te doen dalen vervalt bij deze oplossing, zooals vanzelf spreekt, omdat er anders een noot zou gehoord worden, die volstrekt niet in het oplossingsak. te huis behoort.



Het 7ak. van den 7n trap wordt dikwerf gebruikt zonder voorbereiding, evenals het V_7.

7. Van tijd tot tijd is in de sopraan of in den tenor bij de oplossing van het 7ak. een sprong te zien (b. v. 1, d. 7; 2 i. 4 en 10; 2 n. 4 en 9, enz.); deze vrijheid wordt in het bizonder aan de terts, ook wel aan de kwint van het 7ak. toegestaan (ze is door mij met een ⁀ aangewezen). De tritonus (zie de noot op blz. 23) wenscht men echter vermeden te zien.

Dergelijke sprongen in de melodie vindt men ook wel toegepast op de sept. van het V_7: b. v.



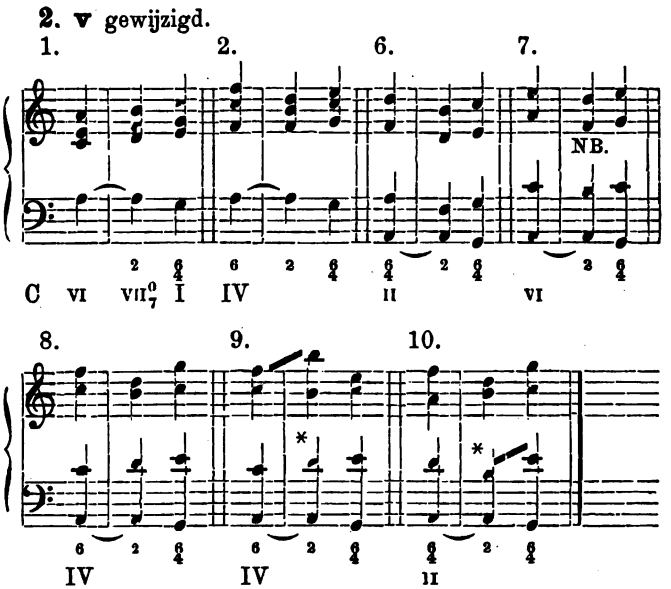
maar dan zorgt men er voor, dat de grondtoon in het voorafgaande ak. aanwezig is en dus als voorbereiding kan dienen.

8. In N°. 2, t, ziet de leerl. wel eens de terts van het 7ak. een sec. dalen; dit klinkt in dit bizonder geval (de oplossing van het 7ak. één trap hooger in plaats van vier — dus den 7n in den 8n trap —) heel goed. In nommer 1 en 2, bij *, is de grondtoon van den verminderden drieklank verdubbeld, hetgeen anders liever vermeden wordt (zie blz. 4, noot).

Bij 2, u, ziet men de kwint niet klimmen maar

dalen; dit mag hier niet anders, gelijk bij proefneming op andere wijze dadelijk blijken zal.

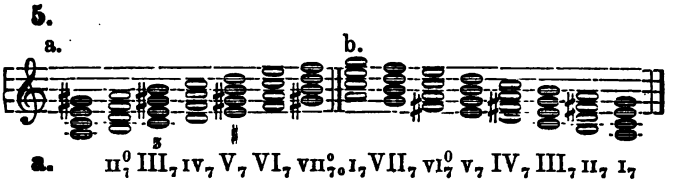
De oplossing van het seconde-ak. N°. 2, v, in het $\frac{6}{4}$ ak. klinkt alles behalve mooi; misschien zou er hier en daar wel verbetering zijn aan te brengen geweest, maar dan had men de intervallen veelal een anderen weg moeten sturen als hun bij de wet op de oplossingen werd voorgeschreven, b. v.:



Bij NB. zijn de reeds hierboven vermelde kwinten: een verm. gevolgd door een reine (hier in de alt en den tenor), te zien.

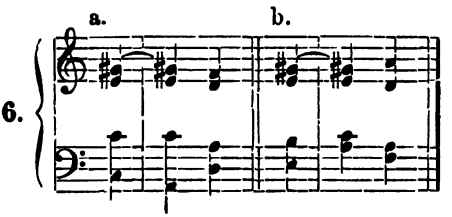
Ten opzichte der septakkoorden uit de KLEINE-TERTS-TOONL. doen zich velerlei eigenaardigheden voor, die mij noodzaken ze stuk voor stuk toe te lichten.

Hier ziet men ze, zoowel uit de theoretische (a.) als uit de melodische k. t. t. [1]) (b.):



Ik behoef mij met de MELODISCHE niet bezig te houden, vermits daarin geen andere soorten van 7akk. voorkomen dan die de leerl. reeds in de g. t. t. heeft leeren voorbereiden en oplossen. Ik wijs hem alleen op de veranderde becijfering, die hij moet vergelijken met die in de g. t. t. (zie blz. 3 van dit deeltje).

Ik neem dus de theoretische, en stuit al dadelijk op het eerste 7ak. Daaronder staat geen becijfering en als ik de oplossing beproef, zie ik dat er bij het dalen der sept., zooals is voorgeschreven, een overm. seconde te voorschijn komt (6^a); ook hoor ik, dat de oplossing allesbehalve bevredigend klinkt, zelfs al probeer ik die op de meest ongewone manier (6^b).



1) k. t. t. beteekent: kleine-terts-toonladder; *m* er voor melodisch, *t* er voor theoretisch.

Dit ak. blijkt dan ook als septak. niet goed gebruikt te kunnen worden en stellen wij dus voorloopig ter zijde [1]).

Het 7ak. van den 2n trap is een bekende; ook op den 7n tr. van de g. t. t. vindt men 't, en de leerl. heeft dus daar slechts naar de voorbereidingen, omkeeringen en oplossingen te zoeken.

Het wordt hier, evenals daar, het kleinverminderd 7ak. genoemd en becijferd met een klein romeinsch cijfer waaraan van boven een nul en van onder een zeven, dus n^{0}_{7}. Het kan echter in de t. k. t. t. niet op tweeërlei wijzen worden opgelost, gelijk in de g. t. t. [2]) Hier volgt het de wet der oplossingen en gaat over in den driekl. die een kwart hooger ligt, dus in den vijfden trap.

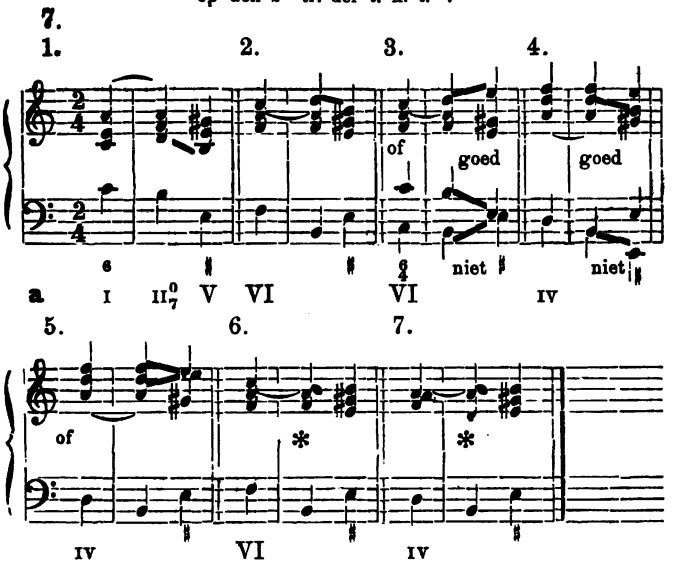
Aangezien nu de 5e tr. in de t. k. t. t. steeds met verhoogde terts moet worden gebruikt, lost zich dit kl. verm. 7ak. op in een grooten drkl., terwijl het zich in de g. t. t. in een kleinen oploste (gelijk ook in de m. k. t. t. het geval is). Zet de leerl. dus voor de terts van het derde ak. in N°. 1, n. 1, 3, 5, 7 en 9, een verhoogingsteeken, dan kan hij het daar geschrevene ook hier toepassen, b. v.:

---

1) Ik mag evenwel niet onopgemerkt laten, dat men dit ak. wel later vinden zal (zie in het VIIIste hoofdstuk de „Oplossing van het V_7 en zijne omkeeringen in alle laddereigene neven-septakkoorden en omkeeringen daarvan, in de kl. trts-tnl."); vooral in de nieuwere muziek wordt 't veel gebruikt, liefst in de 1e of 2e omkeering.

2) Zie blz. 18, q, blz. 19, 20, 21 en 22 geheel, waar de tweeledige oplossing van dit kleinverminderd septak. aangegeven is.

Voorbereiding en oplossing van het septakkoord
op den 2n tr. der t. k. t. t.



De voorbereidingsakkoorden zijn I, IV en VI. [Het kan ook zonder voorbereiding worden gebruikt, evenals het septak. van den 7den trap der g. t. t. (zie blz. 27 bovenaan.]

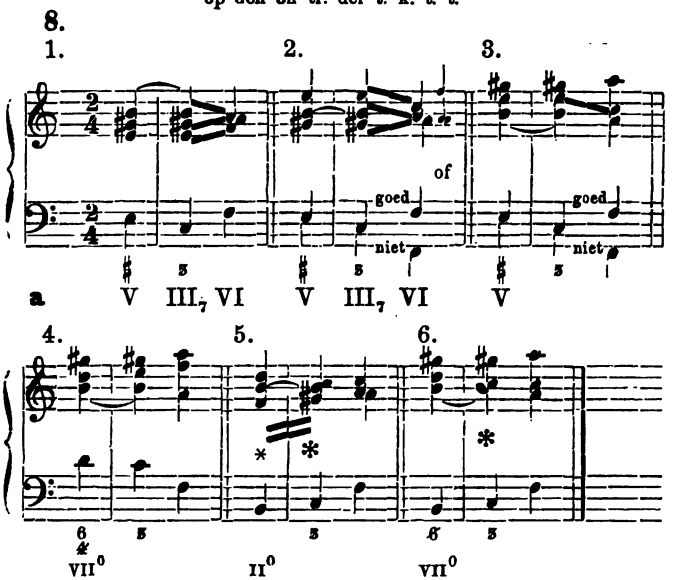
Het 7ak. van den 3n trap is den leerl. geheel nieuw. Het bestaat uit een overmatigen driekl. met kleine terts er boven en wordt OVERMATIG-7ak. geheeten. De becijfering geschiedt door een groote romeinsche drie met aangehangen zeven en doorgesneden vijf er boven, om aan te duiden dat het steeds met verhoogde kwint moet gebruikt worden.

De voorbereidingsakkoorden zijn II^0, V en VII^0.

Het volgt den gewonen weg der oplossingen, maar beperkt de kwint in zijne bewegingen in zooverre, dat die uitsluitend een seconde moet klimmen en niet ook een seconde kan dalen, zooals anders vergund is.

Oorzaak hiervan is zoowel de omstandigheid dat bij het dalen een overm. sec. ontstaat, dat de kwint de 7_e tr. der toonladder is en dus naar den 8^n wil, alsook omdat hij, als behoorende tot de dissonanten, om zoo te zeggen moet worden opgelost.

Voorbereiding en oplossing van het 7ak.
op den 3n tr. der t. k. t. t.

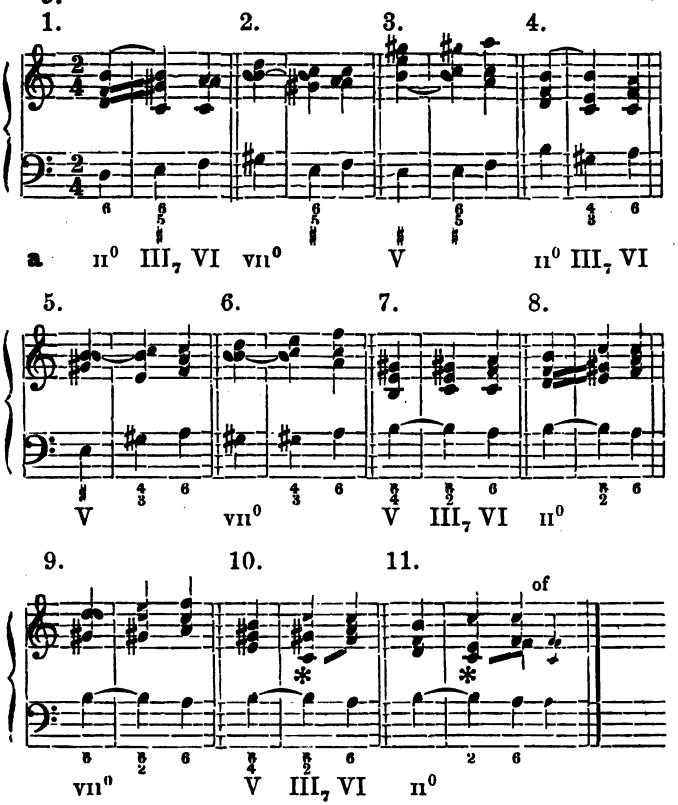


De beteekenis der dwarsstreepjes en der * kent de leerl. Ik moet hem echter nog spreken over de in 8, 5; daarmee heb ik de overmatige seconde willen aanduiden in den tenor. Vroeger zou men het gebruik van dit interval niet hebben toegestaan; in onze dagen ziet men er geen bezwaar in, vooral wanneer, zooals hier, de 7^e toon doorgaat naar den 8^{sten}, evenmin als in de kwinten, die daar tusschen bas en tenor zijn te zien (de eerste is een verm. en de tweede een overmatige).

Nu mogen volgen de:

Omkeeringen van het 7ak. van den 3n tr. in de t. k. t. t.

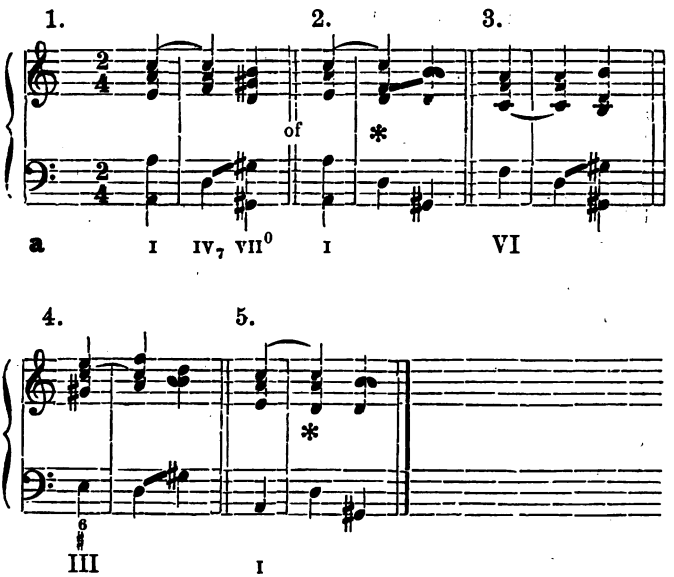
9.



Ik behoef ter verduidelijking van het bovenstaande wel niets meer te zeggen. Dáar, waar de terts of de kwint kon wegblijven, is zulks geschied. Bij 11 kon men vragen: **Is** dit wel het overmatig 7ak., want de verhoogde kwint ontbreekt? Het antwoord zou moeten luiden: „Het zou ook als het 7ak. van den 3den trap der **m.** k. t t. kunnen beschouwd worden."

Het 7ak. van den 4n tr. is op zichzelf beschouwd zeer geschikt om gebruikt te worden. De leerl. kent 't reeds als klein 7ak. op den 2n tr. der g. t. t. Maar ten aanzien van de oplossing doen zich, als men 't in den oorspronkelijken vorm gebruikt, eigenaardigheden voor, die eenigermate belemmerend zijn, vooral ten opzichte van den bas.

10.



Men stapt evenwel, zooals ik reeds meermalen heb gezegd, in onze dagen met meer gemak over de overmatige intervallen heen dan vroeger.

[De omkeeringen te behandelen volgens N°. 2, g. h. en i. met verhooging van de terts van het akkoord, doch met wijziging van de aldaar gebruikte voorberei-

dingsakk., in welk geval de omkeeringen somwijlen ietwat beter klinken dan het ak. in zijn oorspronkelijken vorm.]

Dit ak. wordt voorbereid door 1, $\overset{5}{\text{III}}$ en VI.

Over het 7ak. van den 5n tr. behoef ik in 't geheel niet uit te weiden, aangezien dit een dominantseptak. is.

Het 7ak. op den 6n tr. kent de leerl. als groot 7ak. op den 4n tr. der g. t. t. De oplossing is geheel dezelfde als in N°. 1, e, en 2, d, e en f.

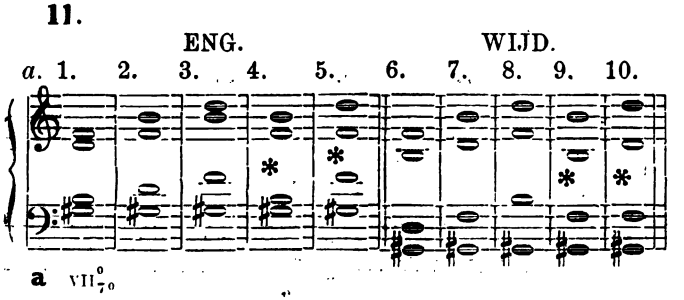
Het wordt voorbereid door 1, $\overset{5}{\text{III}}$ (of III) en $\overset{\sharp}{\text{V}}$ of v.

Ik ben nu genaderd tot het 7ak. van den 7n trap, het welbekende verminderde septakkoord.

Dit ak. heeft in menig opzicht overeenkomst met het $\overset{\sharp}{\text{V}}_7$. — 1°. het komt slechts éenmaal voor, hoewel uitsluitend in de t. k. t. t.; 2°. het mag vrij optreden, zonder voorbereiding, en 3°. het wordt minstens even dikwijls gebruikt als het $\overset{\sharp}{\text{V}}_7$.

Het verminderd septakkoord; 7e trap der t. k. t. t.

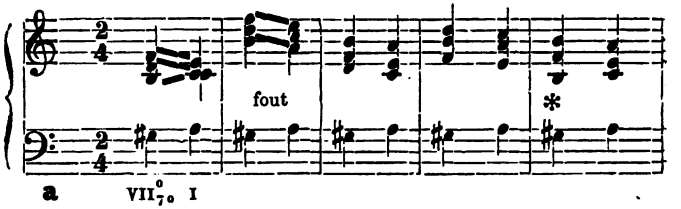
11.



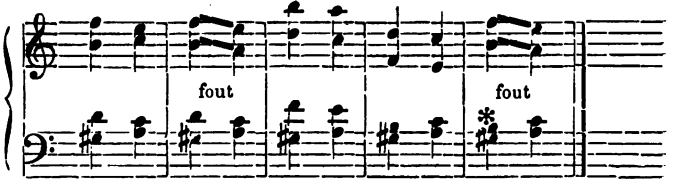
Oplossing van het verminderd septakkoord.

11.

b. 1. 2. 3. 4. 5.

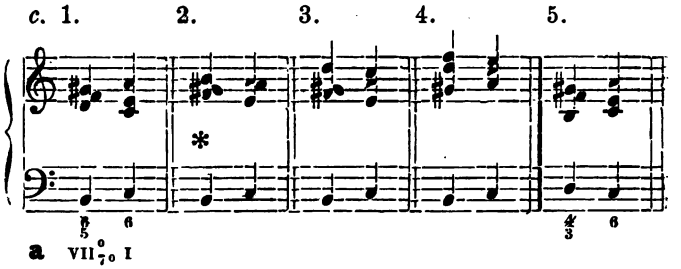


6. 7. 8. 9 10.

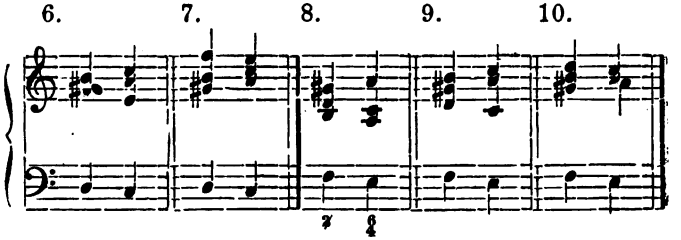


Oplossing der omkeeringen van het verminderd septakkoord

c. 1. 2. 3. 4. 5.



6. 7. 8. 9. 10.



Het verschilt echter ook weer met het V_7 in zoover het wordt opgelost in den driekl. die één tr. hooger ligt, waartoe als vanzelf de grondtoon (7e tr. der toonl., die gaarne naar den 8n gaat) aanleiding geeft.

De onderwijzer neme eene proef, of de leerlingen de voorbereidingen en oplossingen goed begrepen hebben door alleen de bassen van n°. 1 tot 11 op te schrijven en te laten uitwerken, liefst in andere toonsoorten dan C of a.

De volgende bassen moeten door den leerl. vierstemmig worden uitgewerkt met aanwending hoofdzakelijk van neven-7akk. en de omkeeringen daarvan; hij moet vooral zorg dragen voor eene vloeiende melodie en eene goede stemvoering.

Deze bassen zijn er op berekend, dat men veel 7akk. zal kunnen aanwenden, en de leerl. moet die dus zoeken.

De beste methode daartoe is, dat hij begint met de drie eerste akk., waarvan het eerste altoos de driekl. der tonica is, en vraagt: kan het eerste als voorbereiding dienen om het tweede als 7ak. te kunnen gebruiken, en is het derde ak. geschikt om dat 7ak. op te lossen? Dan is hij met drie akk. klaar, en kan hij bij het derde ak. weer dezelfde vraag stellen als bij het eerste ak. gedaan werd.

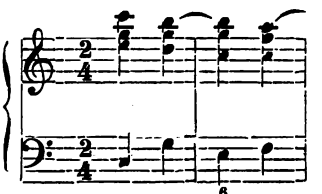
Ik neem als voorbeeld N°. 1 van de hierachtervolgende bassen in de g. t. t.

Het eerste ak. is C I en zou door zijne kwint (g) voorbereiding van het V_7 kunnen wezen; daar het V_7 nu echter niet behoeft voorbereid te worden en de leerl. bovendien het V_7 reeds breedvoerig heeft leeren be-

handelen, ziet hij van het V_7 af en plaatst op de tweede noot den driekl. V. Nu ziet hij e als derde noot in den bas staan en zegt bij zichzelf: op e kan ik drie 7akk. (of omkeeringen daarvan) vormen: c, *e*, g, b, — *e*, g, b, d, — en a, c, *e*, g.

Het eerste lost zich op in f, a, c, en daar de vierde basnoot f is, zou ik dus het 7ak. van den 1n tr. kunnen nemen. Maar laat ik eens zien, of ik niet een van de andere 7akk. met beter gevolg zou kunnen gebruiken. Het tweede 7ak. (e, g, b, d,) moet zich oplossen in den driekl. a, c, e. Dat gaat dus niet, nu f in den bas staat. Het derde 7ak. (a, c, e, g,) lost op in d, f, a. Dat zou dus gebruikt kunnen worden als ik mag oplossen in het sext-ak. van den 2n tr. (f, a, d). Daartegen bestaat geen bezwaar, omdat e de kwint is van het 7ak. a, c, e, g, en ik geleerd heb, dat de kwint een seconde klimmen of dalen kan. Ik heb dus te kiezen tusschen het 7ak. van den In en dat van den VIn tr. Ik zal mij maar eens bepalen tot dat van den In tr. en schrijven dus:

12*a*.



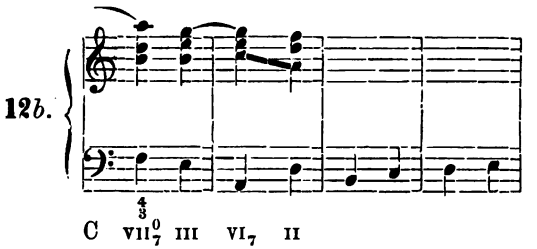
C I V I_7 IV

Vr. Kan nu dit laatste ak. voorbereiding van een 7ak. wezen?

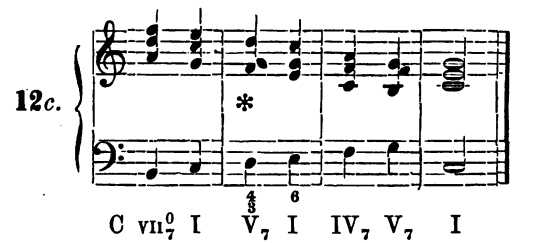
Antw. Op f heb ik weer drie 7akk., t. w.: *f*, a, c, e; d, *f*, a, c, — en b, d, *f*, a.

Het eerste lost op in b, d, f; dat gaat hier niet wegens de e, die ik in den bas zie staan; het tweede, dat oplost

in g, b, d, evenmin, om dezelfde reden. Blijft dus over het 7ak. van den 7n tr. in de 2e omkeering. Dit 7ak. kan ik op tweeërlei wijs oplossen (zie N°. 2, n.); ik kies die in den 3n tr. en heb zoodoende een goed voorbereidingsak. voor de volgende basnoot (a), waarop ik het 7ak. van den 6n tr. neem, omdat de bas een kwart voortgaat en dit de aangewezen weg van den grondtoon der 7akk. is.



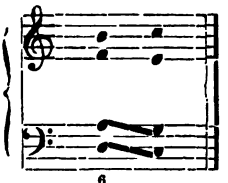
De nu volgende basnoten b, c, stellen mij in de gelegenheid de tweede soort oplossing van het 7ak. op den 7n tr. in toepassing te brengen. Ik neem dus VII$^{0}_{7}$, I, en laat dan de eerste omkeering van den verminderden drkl. (^{6}VII^{0}) volgen, om met de bekende IV, V, I te sluiten:



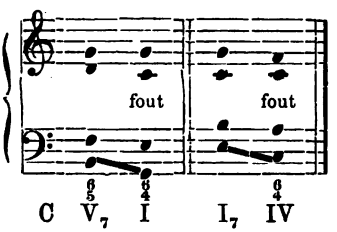
Uit het hierboven aangevoerde, een opmerkzame leerling zal het wellicht reeds zelf ontdekt hebben, volgt: dat een nevenseptak. slechts aangewend kan

worden, wanneer de bas een kwart stijgt of een kwint daalt, en dat omkeeringen der septakk. slechts aangewend kunnen worden als de bas zich trapsgewijze voortbeweegt.

Immers behalve de grondtoon, die in den bas een kwart stijgt of een kwint daalt, gaan alle intervallen bij de oplossing een seconde van hunne plaats. De terts rijst een sec., de kwint rijst of daalt een sec. en de sept moet steeds een sec. dalen. Daaruit volgt, dat een $\frac{6}{5}$-ak. alleen gebruikt kan worden als de bas trapsgewijs naar de hoogte gaat. Zelfs bij het $\frac{6}{5}$-ak. van VII^{0}_{7}, als men dit in den eersten trap wil oplossen, kan de bas niet dalen wegens verboden kwinten:

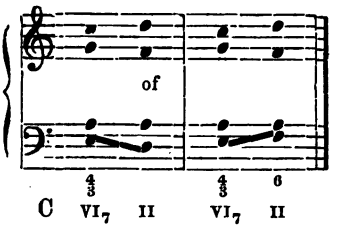


Reeds in het eerste deeltje dezer Handleiding (derden druk, blz. 93 en 94) werd er op gewezen, dat de terts van het septak. alleen in de middenstemmen mocht dalen; deze regel blijft ook thans van kracht, daar anders $\frac{6}{4}$-akk. ontstaan tegen de regels (I, blz 78, 79 en 80).

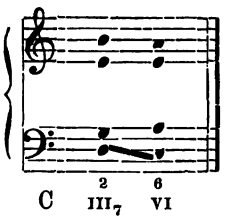


Derhalve kan een $\frac{6}{5}$-ak. alleen gebruikt worden als de bas een sec. stijgt.

Een $\frac{4}{3}$-ak. daarentegen kan gebruikt worden, zoowel wanneer de bas trapsgewijze stijgt als wanneer hij daalt.



Een seconde-ak. kan alleen als de bas daalt gebruikt worden.



Gaat men, dit in het oog houdende, nogmaals het reeds behandelde eerste nommer der bassen op blz. 37 en vv. na, dan springt terstond in het oog, dat slechts driemaal een septak. kan aangewend worden nl. maat 3, laatste noot (e_7—a), maat 4, eerste noot (a_7—d) en op de vóórlaatste noot een V_7.

Het behoeft wel niet herinnerd te worden, dat men, na in de derde maat het aangewezen septak. gebruikt te hebben, niet in de 4de maat wederom een septak. kan aanwenden, omdat anders het eene septak. in het andere zou oplossen, waarover eerst later gesproken zal worden; men moet derhalve een van beide kiezen.

Daarentegen kan men het $^{6}_{5}$-ak. nemen op de eerste noot van maat 2 ($^{6}_{5}$e—f) en op een van de noten b tot f van af de 5de maat:

($^{6}_{5}$b—a, of $^{6}_{5}$c—d; $^{6}_{5}$d—e, of $^{6}_{5}$e—f, en $^{6}_{5}$f—g).

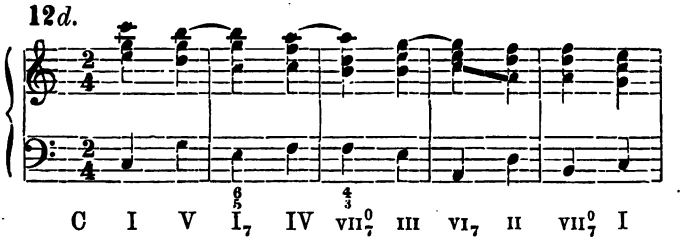
Op al de aangegeven noten zou men, blijkens het reeds gezegde, evengoed $^{4}_{3}$-akk. kunnen aanwenden, alleen met dit onderscheid, dat dan op de 2de noot een 6-ak. in plaats van een drkl. komt. Bovendien kan men op de eerste noot van de 3de maat nog een $^{4}_{3}$-ak. schrijven ($^{4}_{3}$f—e), terwijl dit tevens de éénige plaats is, die het gebruik van een 2-ak. toelaat ($^{2}_{6}$f—e). Men ziet hieruit, dat de $^{4}_{3}$-akk. eene voorname plaats beslaan.

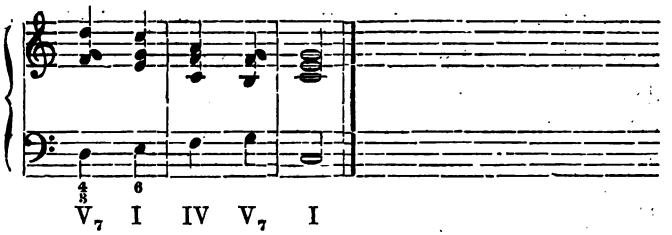
Behandelt de leerl. elk voorbeeldje zóó, dan kan het niet missen, of hij raakt in zeer korten tijd goed op de hoogte van het gebruik der 7akk.

Zeer leerzaam is het tevens, elk nommer twee- (of meer-)malen te bewerken.

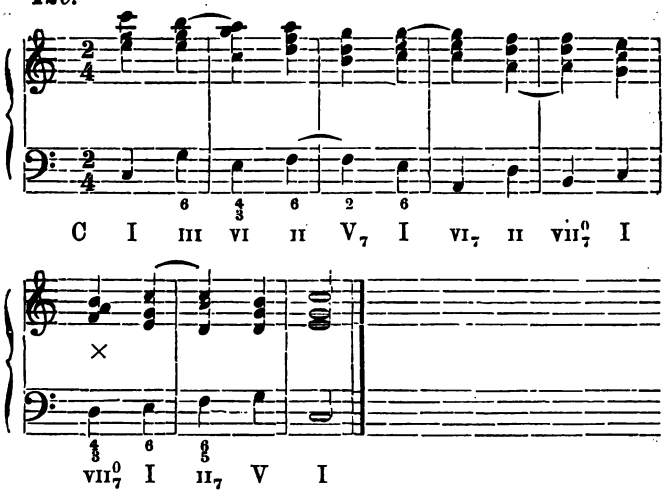
Bij bovenstaande omschrijving bleek reeds, dat sommige opvolgingen het gebruik van VERSCHILLENDE 7akk. mogelijk maakten. Om niet al te uitvoerig te worden plaats ik hieronder twee bewerkingen van den bas N°. 1: de eerste zooals ze broksgewijs reeds door den leerl. zelf als 't ware gevonden is; de tweede (N°. 12*e*) zooals ze óok had kunnen wezen.

12*d*.



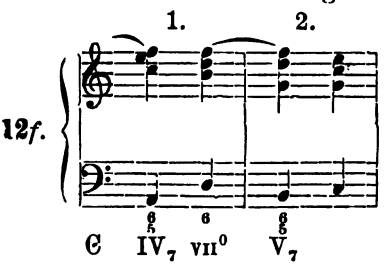


12*e*.



De leerl. ziet, dat er slechts enkele maten in N°. 12*d* en 12*e* voorkomen, die geheel op dezelfde wijs zijn geharmoniseerd. En ook onder deze zijn er (b.v. de 4e en 5e) die anders hadden kunnen worden geschreven, n.l.:

12*f*.

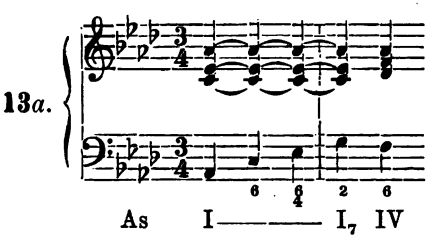


Bij 1 is eene opvolging, die men dikwerf zal vinden, maar die ik hier niet wenschte te gebruiken, omdat de terts een kwart springt (de basnoten a, d,), eene vrijheid in de beweging der stemmen van het 7ak., die ik niet gebruiken wil, zoolang ik niet over de „vrijheden" in het algemeen heb gesproken. Bij 2 komt het V_7 voor, den leerl. reeds genoeg bekend, en waarvoor ik hier liever een der „neven-septakk." gebruikt zag.

In de 6e maat van 12*e* is, bij ×, het klein-verminderd 7ak. (7e tr.) vrij, d. w. z. zonder voorbereiding van de sept gebruikt. Men zie het gezegde dienaangaande op blz. 27.

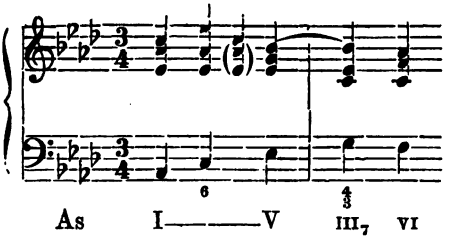
Nu zal de leerl. wel weten, hoe hij de bassen moet behandelen. Laat hij vooral niet vergeten ieder nommer in de zes verschillende liggingen, hem bekend uit het eerste stukje, over te brengen en daarna in alle gebruikelijke toonsoorten te transponeeren, hetzij schriftelijk, hetzij (als hij zich bekwaam genoeg gevoelt om 't vlug te doen) dadelijk op de piano.

Als hij soms verlegen zit met de vier eerste basnoten in het onderstaand N°. 22, geef ik hem in bedenking viermaal hetzelfde ak. te gebruiken:



De navolgende verbinding is aldaar ook niet kwaad:

13*b*.

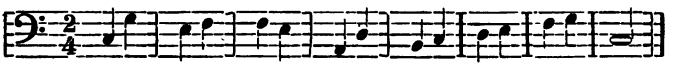


BASSEN OM VIERSTEMMIG UIT TE WERKEN, MET AANWENDING DER NEVEN-SEPTAKKOORDEN EN HUNNE OMKEERINGEN.

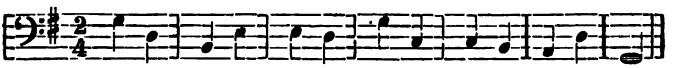
(Zie blz. 37.)

A. In de groote-terts-toonladder.

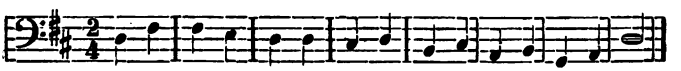
14.



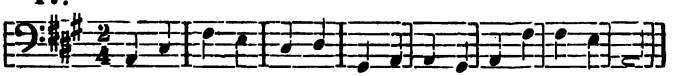
15.



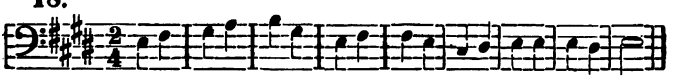
16.



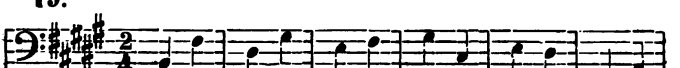
17.

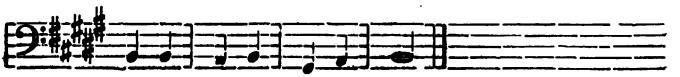


18.

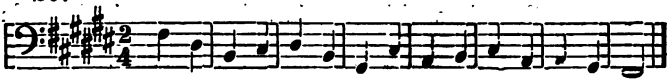


19.

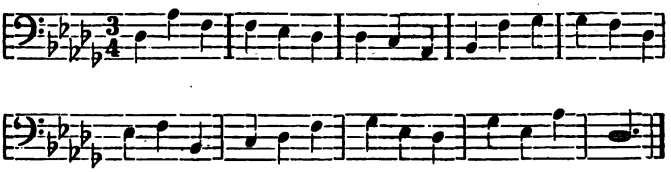




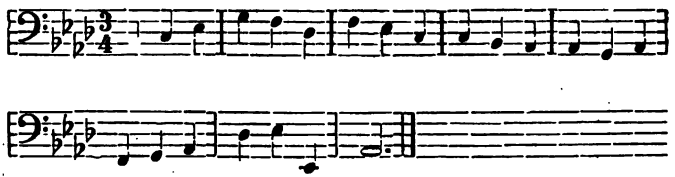
20.



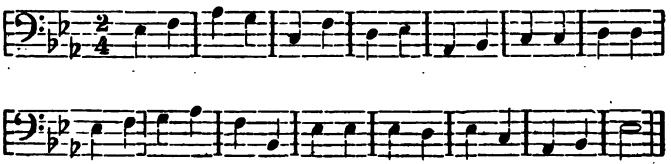
21.



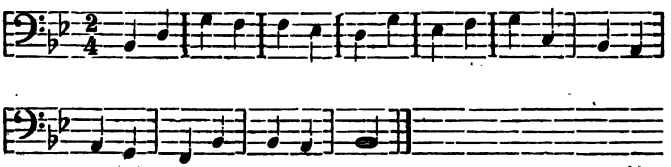
22.



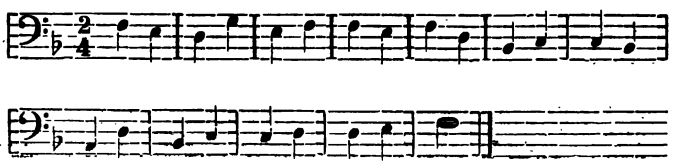
23.



24.

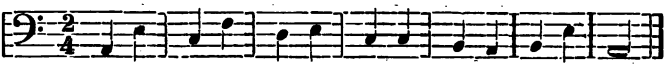


25.

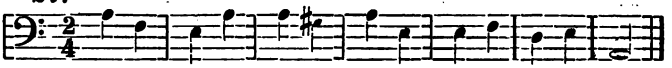


B. In de kleine-terts-toonladder.

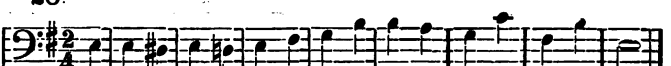
26.



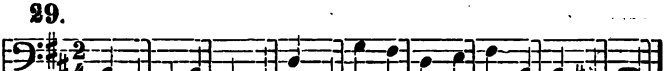
27.



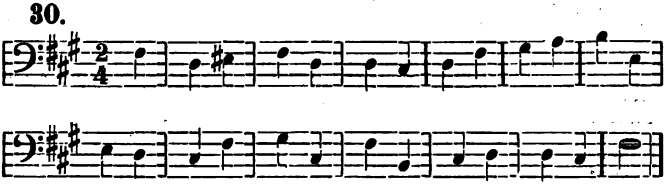
28.



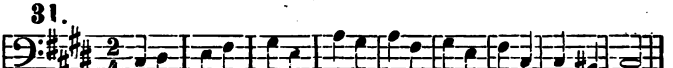
29.



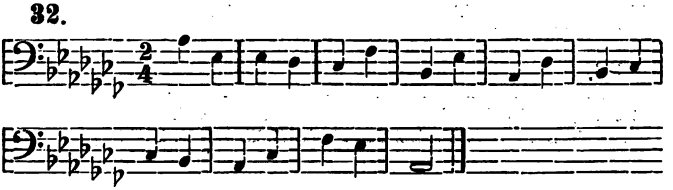
30.



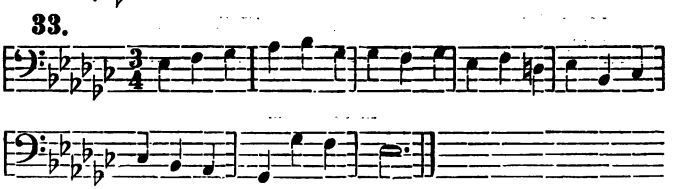
31.



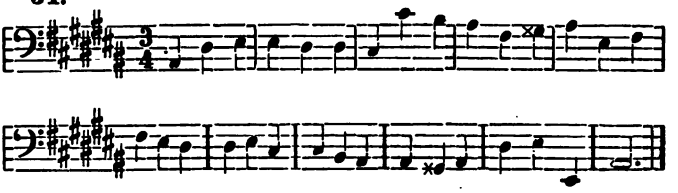
32.



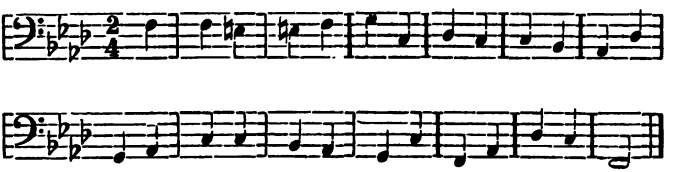
33.



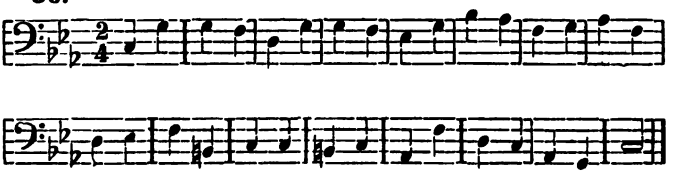
34.



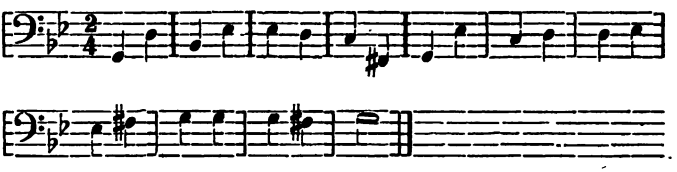
35.



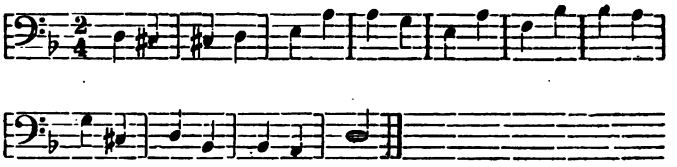
36.



37.

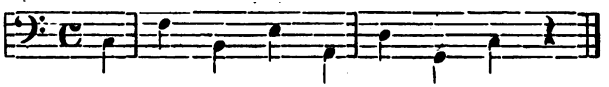


38.

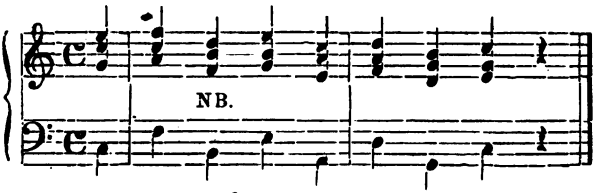


Ik sprak op bladz. 23 van sequensen, daaromtrent diene het volgende als toelichting.

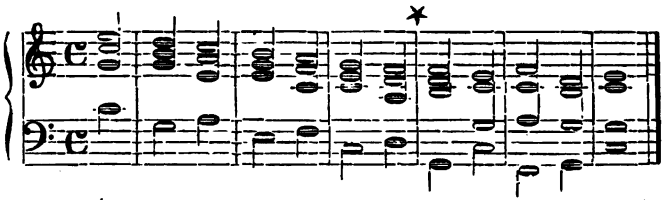
Het gebeurt niet zelden (en vooral in muziek van vroeger datum was zulks het geval), dat de bas in kwarten voortgaat:



daaruit volgt, dat ook de overige stemmen in bepaalde intervallen moeten voortschrijden, b. v.:



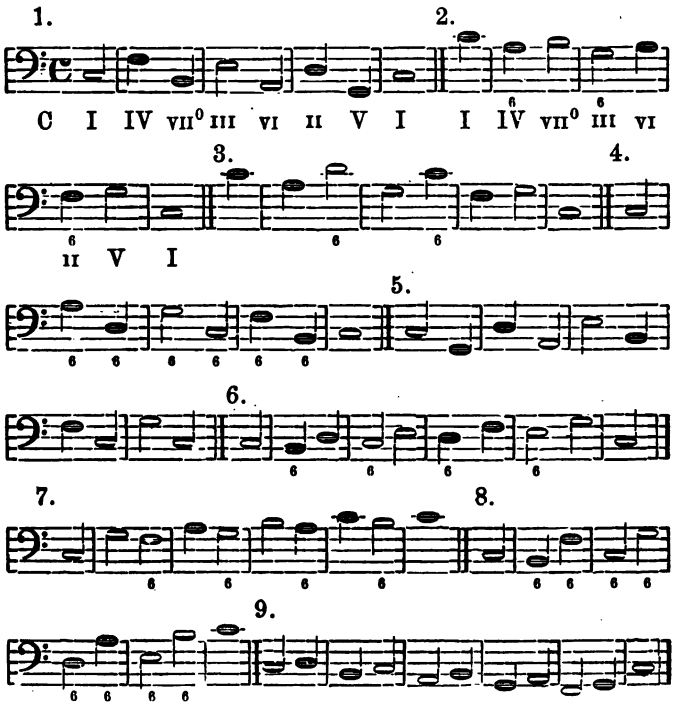
Ook sequensen in kwinten of andere intervallen vindt men dikwijls. Een sequens gelijk de volgende vindt men zelfs in onze dagen:



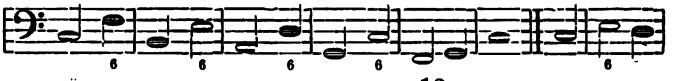
Bij * houdt de sequens op, ten einde eene goede afsluiting te kunnen maken. Het verdient opmerking, dat men, om in alle vier stemmen een sequens te verkrijgen, niet zelden gedwongen is bedekte octaven of bedekte kwinten te maken; ook overmatige intervalschreden, alsmede de verdubbeling van de terts in gr. en kl. driekln. en van den grondtoon van den verminderden drieklank worden om die reden toegestaan.

In het eerste voorbeeld, hierboven bij NB., ziet men reeds zulk eene verdubbeling. Werkt men de navolgende voorbeelden in alle liggingen uit, dan zal men gedurig tot afwijkingen van enkele bepalingen uit het 1e deeltje verplicht zijn. Om zich te oefenen in het schrijven van eene strenge stemvoering zijn de bewerkingen der onderstaande sequensen, in alle gebruikelijke toonsoorten en liggingen, heel nuttig. In de practijk zie ik die liever hoogst zelden aangewend — ze geven allicht iets stijfs aan een muziekstuk en zijn bovendien een al te goedkoop middel om akkoordverbindingen te verkrijgen.

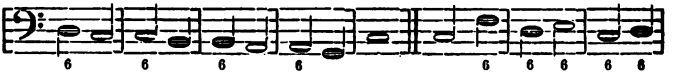
39. GROOTE-TERTS-TOONLADDER.



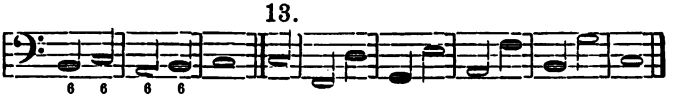
10. 11.



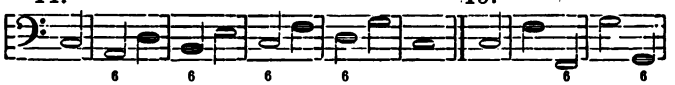
12.



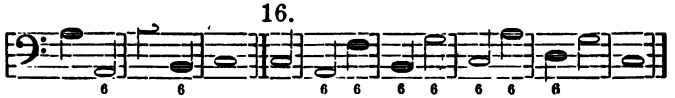
13.



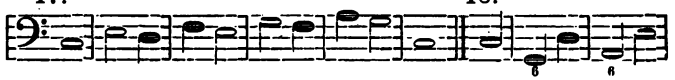
14. 15.



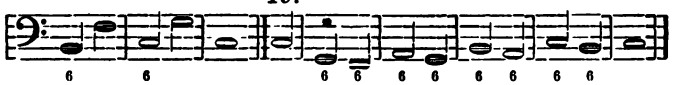
16.



17. 18.



19.

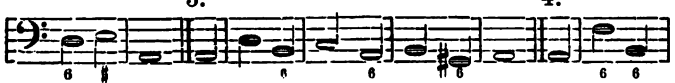


40. KLEINE-TERTS-TOONLADDER.

1. 2.

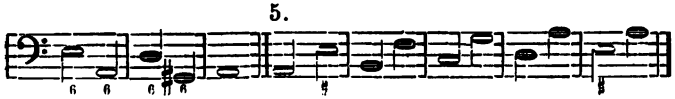
a I IV VII III IV II^0 V I I IV VII III VI

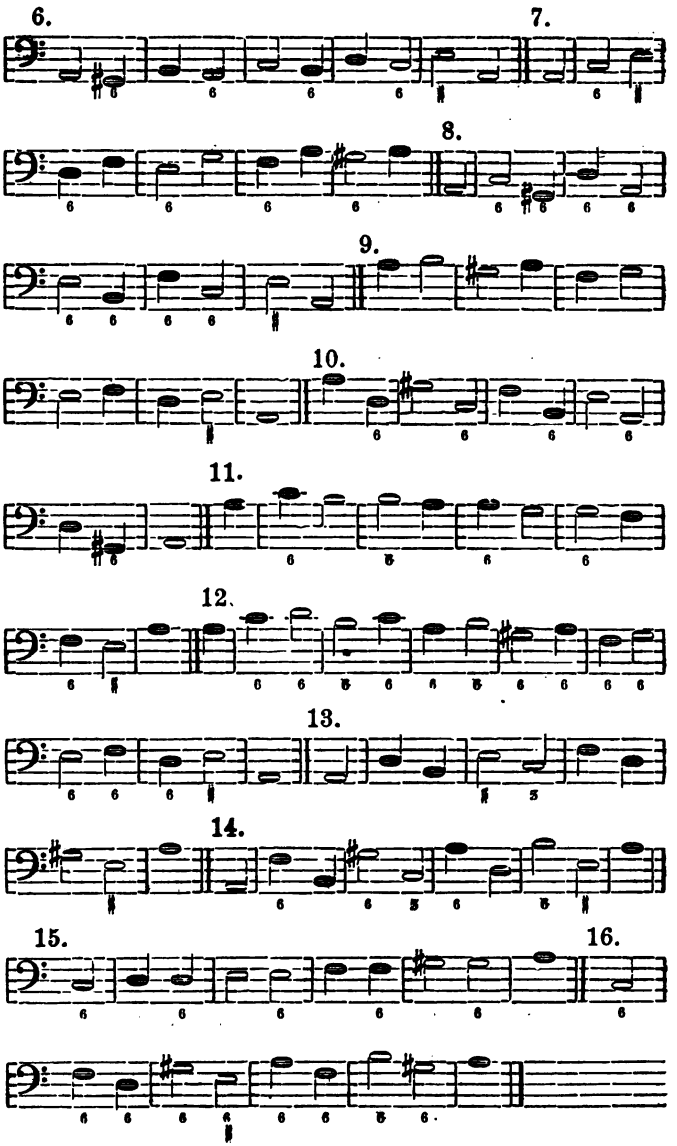
3. 4.



II V I I IV VII III VI II^0 V I

5.



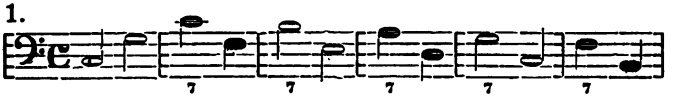

6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

SEQUENSEN MET DRIEKLANKEN EN SEPTAKKOORDEN.

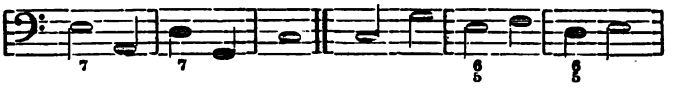
Groote-terts-toonladder.

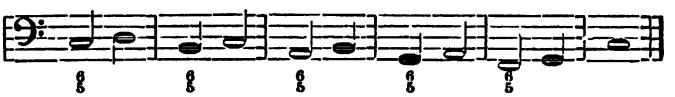
41.

1.



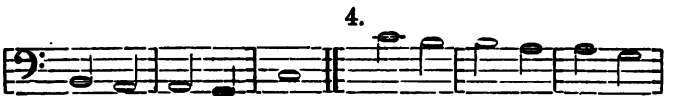
2.

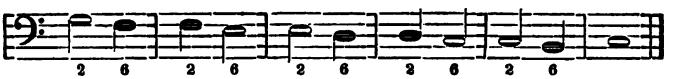




3.

4.

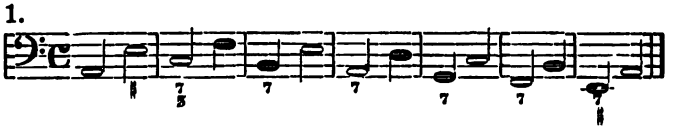




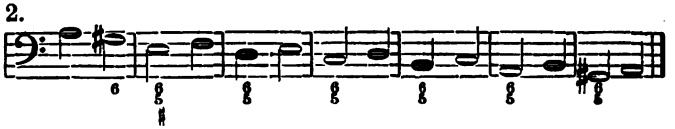
Kleine-terts-toonladder.

42.

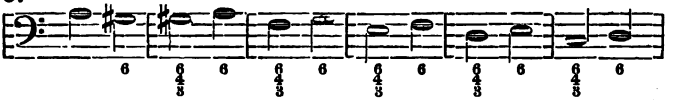
1.



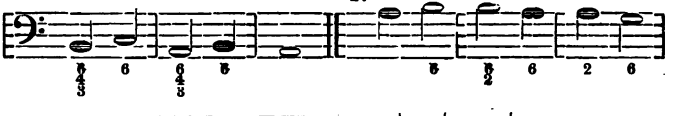
2.

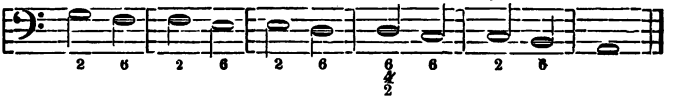


3.



4.



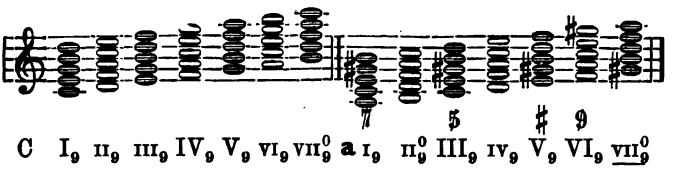


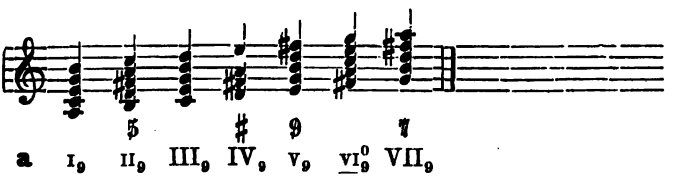
VII.

DE VIJFKLANKEN (NONEN-AKKOORDEN).

Ons gansche toonsysteem rust op drieërlei stam-akkoorden, heb ik op blz. 87 van het eerste deeltje gezegd, t. w. op drie-, vier- en vijfklanken.

Nu de twee eerste soorten zijn behandeld, komt de laatste soort, het nonen-akkoord, aan de beurt.





Over dit ak. heerscht veel verschil van gevoelen bij de theoretici.

Sommigen rekenen het 9ak. niet tot de akk., maar rangschikken 't onder de voorhoudingen of wisselnoten, rubrieken, die de leerl. weldra zal leeren kennen.

Anderen nemen het wel degelijk onder de akkoorden op.

De leerl. kan er zich, op het standpunt waarop hij nu staat, nog niet practisch mede bezighouden, vermits hij geen vijfstemmige schrijfwijs heeft geleerd.

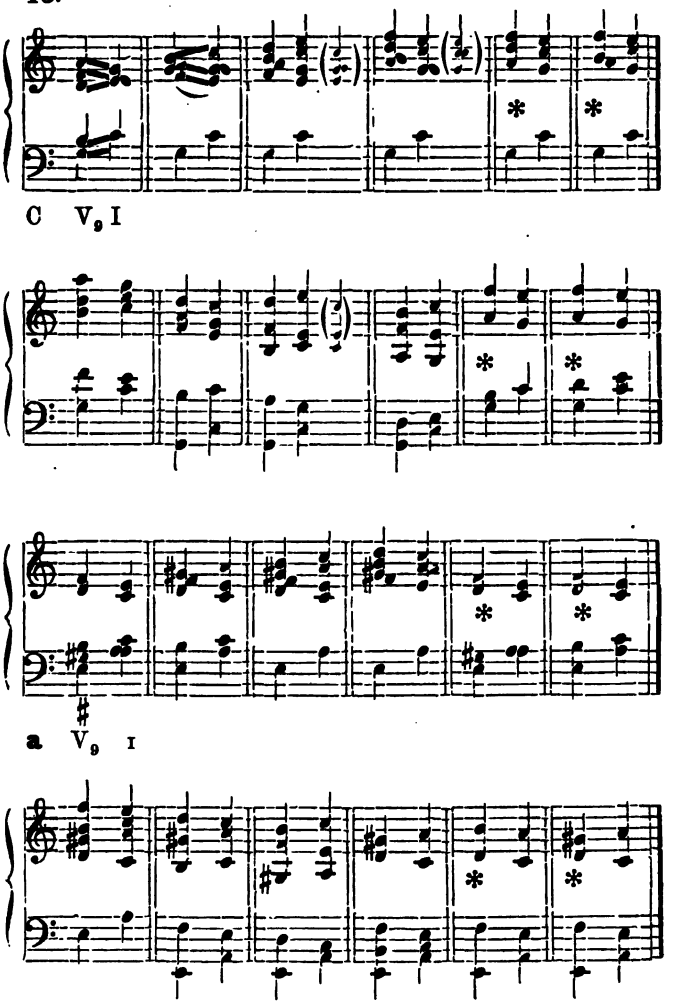
Nu kan men het 9ak. wel vierstemmig gebruiken door weglating van kwint of terts, maar dan gaat toch van het eigenaardig dissoneerende van het 9ak. veel verloren.

Ik wil echter een beknopt overzicht geven, zoowel over het ak. als het gebruik dat er van wordt gemaakt, ten einden de leerl. in staat te stellen het te onderscheiden en desnoods te gebruiken.

Het 9ak. bevat twee dissonanten tegen den grondtoon, de 7 en de 9. Deze dissonanten moeten zoo mogelijk beide worden voorbereid; ook de grondtoon wordt weleens ter voorbereiding gebruikt (zie de volgende nos. 43—47). Het lost zich op evenals de 7akk. (de none daalt een seconde even als de sept), met dien verstande, dat de kwint, als die ONDER de none staat, niet mag dalen (ze moet in dat geval klimmen); ligt ze BOVEN de none, dan kan ze, gelijk vroeger, evengoed een seconde klimmen als dalen.

Het meest in gebruik is het 9ak. op den dominant, zoowel in de g. t. t. als in de k. t. t.; dus in de verschillende liggingen, met de oplossing er bij, aldus:

43.

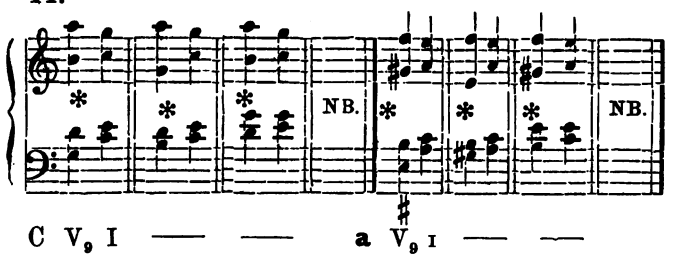


Men ziet: de 9 daalt een seconde, ook de 7; de kwint klimt een seconde — evenals de terts — en de grondtoon klimt een kwart.

De enge liggingen zijn veel minder in gebruik dan de wijde, een natuurlijk gevolg van de opeenschuiving der intervallen.

Het 9ak. treedt in de bovenstaande vormen zeer dikwerf en niet zelden onvoorbereid op; men zal de waarheid van hetgeen ik zooeven gezegd heb over het weglaten van een der intervallen bevestigd vinden (zie bij *), waar de kwint of terts is uitgelaten. Enkele keeren blijft ook de 7 weleens uit; kwaad klinkt dat niet, althans in enkele liggingen, zooals deze:

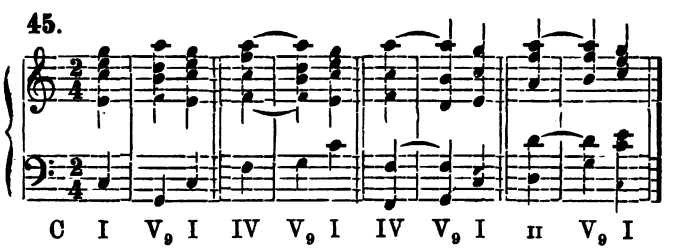
44.



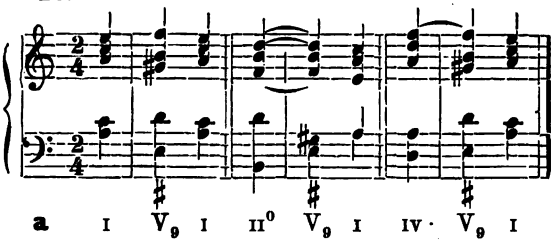
De laatste (derde) omkeering moet hier (bij NB.) natuurlijk achterwege blijven, anders kon men niet van „weggelaten sept" spreken.

Ook aangewend zooals in no. 45 en 46 te zien is, klinkt het 9ak. niet slecht:

45.

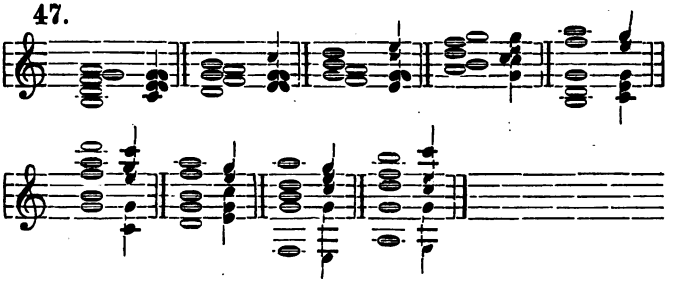


46.



Ook de omkeeringen der 9akk. zijn in gebruik, maar men heeft er geen bizondere namen voor uitgedacht, zoodat men dient te volstaan met de onderscheiding: eerste, tweede, derde en vierde omkeering.

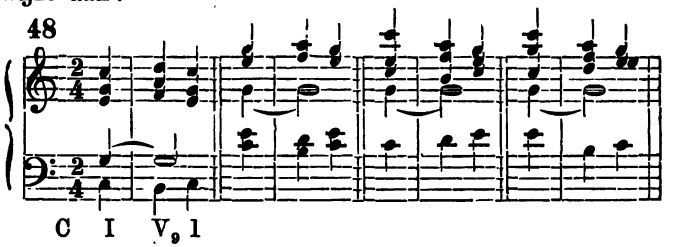
47.

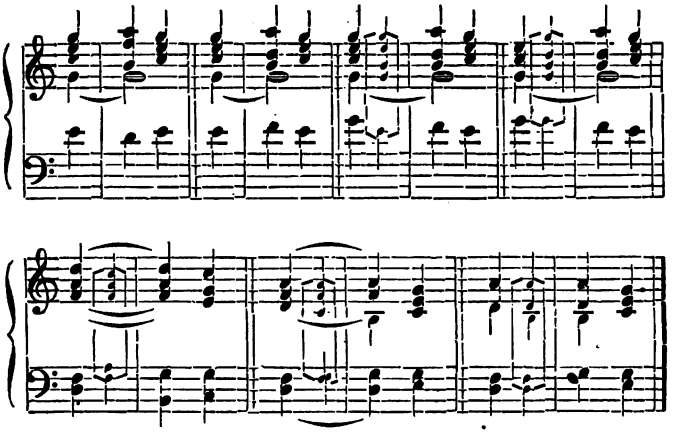


Gebruikt men het 9ak. zelf zelden in enge ligging, met de omkeeringen geschiedt 't bijna nooit, gelijk men bij beschouwing van het bovenstaande voorbeeld N°. 47 gemakkelijk zal begrijpen. De wijde liggingen der omkeeringen zijn beter voor het gebruik geschikt (N°. 45, 46 en 48).

In de practijk treft men ze wel op de volgende wijze aan:

48



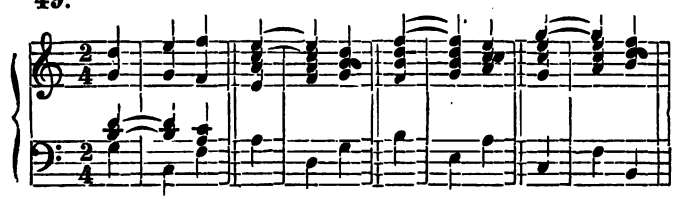


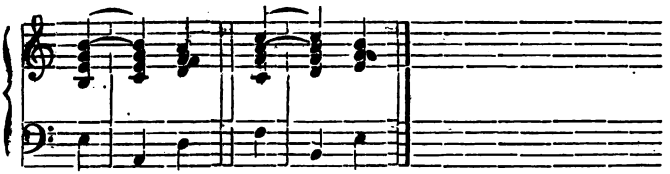
Ofschoon de voorbereiding in bovenstaande voorbeelden uitsluitend met den driekl. van den 1n tr. geschiedt, is ze ook mogelijk met akk. van andere trappen, zooals de bijgevoegde kleine noten bewijzen.

In de k. t. t. kunnen soortgelijke verbindingen even-goed worden gebruikt, waarvan men zich kan overtuigen als men in bovenstaand voorbeeld alle a's en e's (d. w. z. de groote noten) verlaagt, zoodat het in c kl. terts komt te staan.

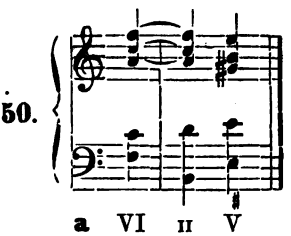
Ook de overige 9akk. uit de g. t. t. zijn in gebruik; op de voorbereiding der beide dissonanten (de 7 en de 9) moet daarbij evenwel streng worden gelet.

49.





In de k. t. t. maakt men evenwel bij voorkeur van het 9ak. op den 2n tr. gebruik, b. v.:

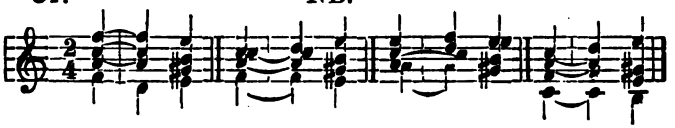


Een zeer opmerkelijk leerstelsel is: dat men het 9ak. zou mogen gebruiken zonder grondtoon. Dit wordt in allen ernst geleerd door duizenden onderwijzers in de theorie der muziek, en zulks om de oplossing van sommige 7akk. (immers een 9ak. zonder grondtoon is niets anders dan een 7ak.) in een anderen trap, dan die vier trappen hooger ligt, te rechtvaardigen en te verklaren.

Ik wijs er den leerl. op, omdat ze dikwijls zullen lezen, dat het 7ak. van den 7n tr. der g. t. t. eigenlijk een 9ak. is. Waarom? Omdat de oplossing in den 1n, en niet in den 3n tr., plaats vindt.

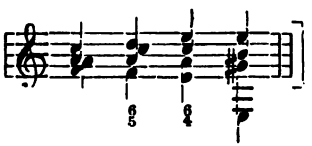
Ook de oplossing van het volgende ak. heeft aanleiding gegeven om het onder de 9akk. te rangschikken en het te noemen: het 9ak. van den 2n tr. der k. t. t. met weggelaten grondtoon.

51. NB.



[De kwinten tusschen bas en alt (zie NB.) komen dikwijls voor. Om ze te vermijden, heeft men de vertraging der oplossing door het $\frac{6}{4}$ van den 1n tr. aan te wenden b. v.:

52.



Ik kan mij met de omslachtige afleiding der verklaring van „nonen-ak. met weggelaten grondtoon" niet vereenigen, en zie niet in, waarom men een 7ak. niet in een anderen driekl. dan in dien, welke vier trappen hooger ligt, zou mogen oplossen. Aan het V_7 vergunt men dit wel, zooals de leerl. in het VIIIe hoofdstuk zal leeren, zonder 't van een 9ak. of ander ak. af te leiden; waarom dit nu ook niet aan alle andere 7akk. toegestaan?

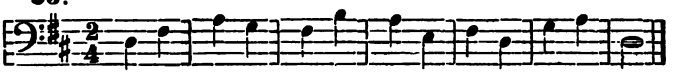
Ten slotte nog de opmerking, dat het V_9 uit de k. t. t. zéér dikwerf wordt opgelost in den driekl. van den 1n tr. der g. t. t., in plaats van in dien van de toonsoort, waartoe ze behoort (1n tr. der k. t. t.).

Als eene goede en nuttige oefening zij den leerling aanbevolen het transponeeren (uit het hoofd) op de piano in alle gebruikelijke groote- en kleine-terts-toonladders, van de nommers 43, 44, 45, 46 en 48. Wil hij beproeven, in hoever hij, na kennis van het bo-

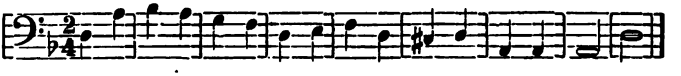
venstaande genomen te hebben, de nonenakk. vermag aan te wenden, dan neme hij daartoe de volgende

BASSEN TER UITWERKING MET HET 9AK.

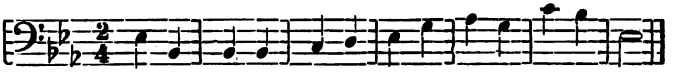
53.



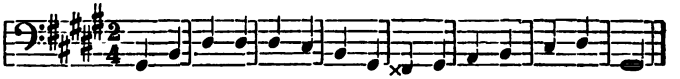
54.



55.



56.



VIII.

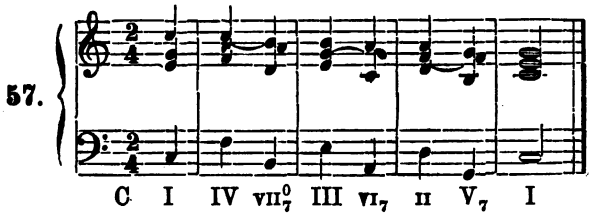
VRIJE OPLOSSINGEN DER SEPT- EN NONEN-AKKOORDEN.

De leerling kent nu de drie stam-akkoorden, waarop ons hedendaagsch toonstelsel rust, en hij heeft geleerd, hoe men ze onderling moet verbinden, wil men aan de strenge, wettelijke eischen der harmonie (theorie)-leer

voldoen. Thans moet ik hem gaan bekend maken met de uitzonderingen, die men zich in den loop der tijden heeft veroorloofd, en hem wijzen op de afwijkingen van den regel, welke eene zóó belangrijke rol spelen in de muziek, dat men haast kan beweren, dat ze ons zouden kunnen noodzaken stap voor stap weer af te breken, wat met zooveel zorg werd opgebouwd.

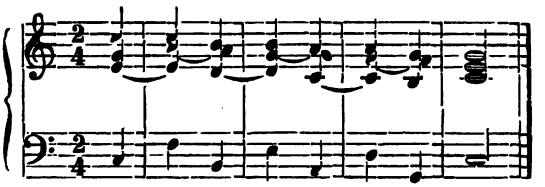
Die uitzonderingen en afwijkingen betreffen de voorbereiding en oplossing der dissoneerende akk. en soms ook de stemvoering der enkele partijen. Wat voorbereiding aangaat, die heeft men zachtkens aan geheel laten vervallen; wat oplossing betreft, daaromtrent neemt men slechts den goeden klank als maatstaf aan; ook met betrekking tot stemvoering acht men dit laatste als het gewichtigste. Wat van gemeenschappelijken toon, de naastbijgelegen intervallen enz. is geleerd, wordt meestentijds ter zijde gesteld.

Men begon heel eenvoudig. Men loste n. l. de septakk. op in het sept-akkoord van den trap, waarop de oplossing rechtens moest plaats vinden, en vond daarin te minder bezwaar, omdat nu nog altoos „voorbereiding en oplossing" als naar gewoonte mogelijk waren. Dus in plaats van deze schrijfwijze:



veroorloofde men zich de volgende:

58.



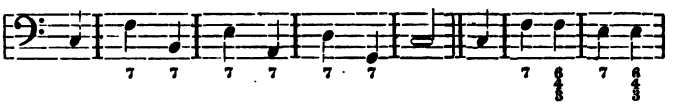
In beide nommers zijn de 7akk. behoorlijk voorbereid en op de oplossing valt ook niets af te dingen, behalve dat ze in een 7ak. in plaats van in een drieklank geschiedt. Aanvankelijk werden dergelijke oplossingen alleen bij sequensen (zie hieronder n°. 59—71) gebruikt; de verdubbeling van tertsen, van den 7n trap, het dalen der terts, in de middenstemmen, naar de kwint en dergel., werd zonder bezwaar toegestaan.

De voorbeelden, die de leerling volgens onderstaande bassen verkrijgt en die hij alweer in alle liggingen en toonsoorten moet uitwerken, althans op de piano moet spelen, geven hem over deze „vrijheid" een volledig overzicht. Hij zal bij die in de k. t. t. het 7ak. van den 1n tr. vinden aangegeven, waaromtrent op blz. 29 en 30, bezwaar was gemaakt. In sequensen en bij omkeeringen kan 't wel gebruikt worden, zooals bij de uitwerking der onderstaande voorbeelden zal blijken.

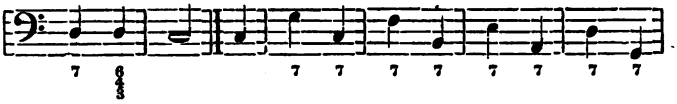
BASSEN (SEQUENSEN) TER UITWERKING EN OM DE VERBINDING VAN SEPT- MET SEPTAKK. TE LEEREN.

A. Groote-terts-toonladder.

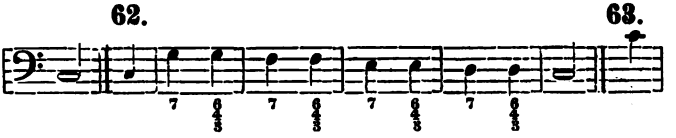
59. **60.**



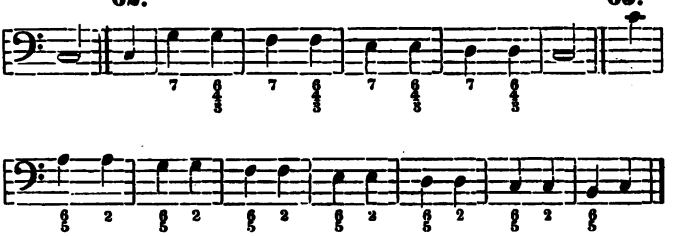
61.



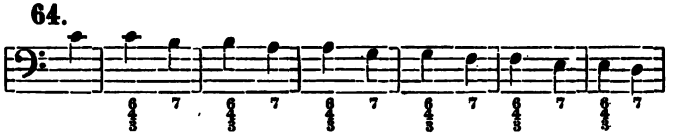
62.



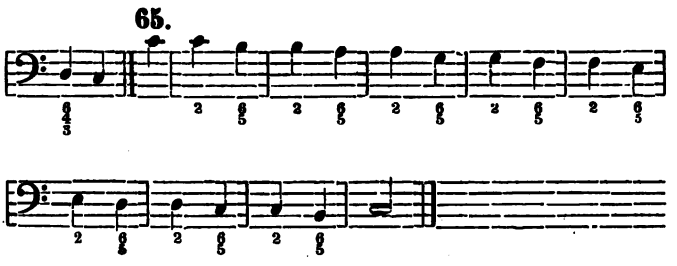
63.



64.

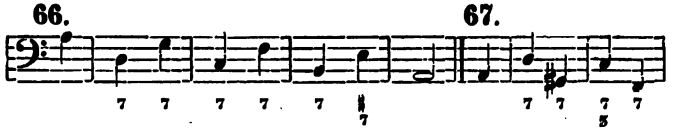


65.



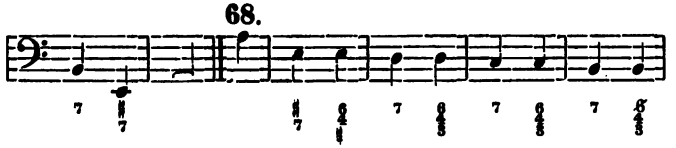
B. Kleine-terts-toonladder.

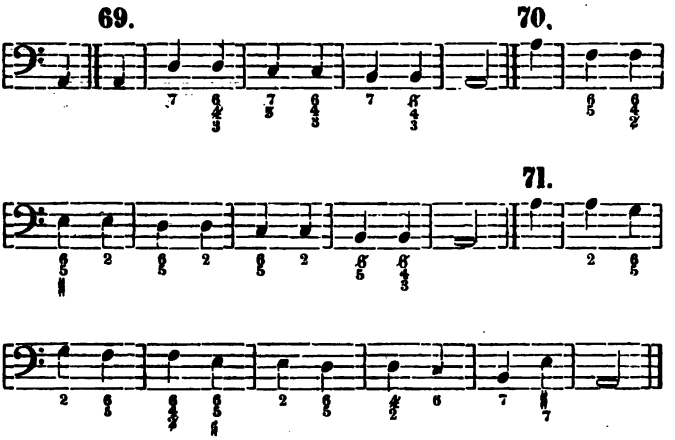
66.



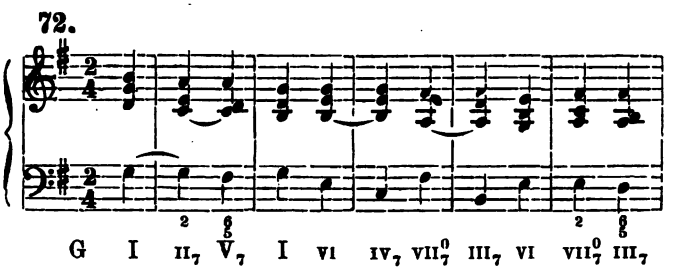
67.

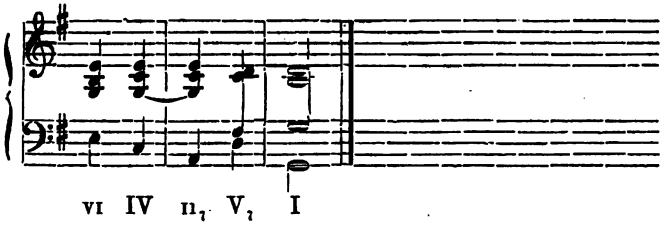
68.





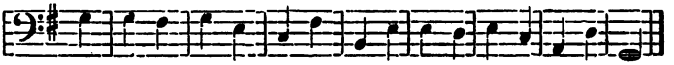
De practische aanwendingen dezer oplossingen zijn door de bewerking der navolgende bassen mogelijk. Ik geef er één, in één ligging slechts, ter aanduiding hoe ze allen moeten behandeld worden. Vlugge leerlingen kunnen volstaan met ze slechts in één ligging op te schrijven, indien ze dan maar niet verzuimen om ze, streng volgens dat geschrevene, in de vijf andere liggingen te leeren spelen. Men neme eens de proef hoe moeilijk dat valt in den beginne, en men zal later ondervinden hoeveel men daardoor wint in 't spelen a prima vista.



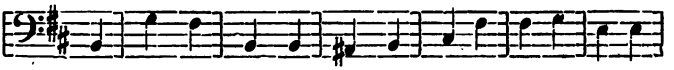


OEFENINGEN TER VERBINDING VAN SEPT- MET SEPTAKKOORDEN.

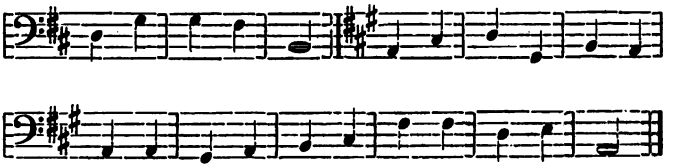
73.



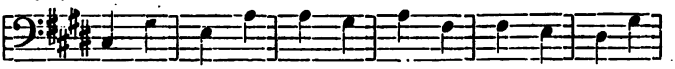
74.



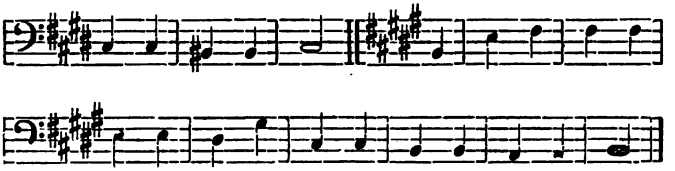
75.



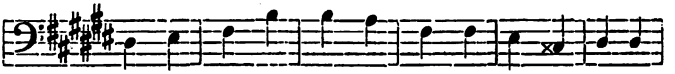
76.



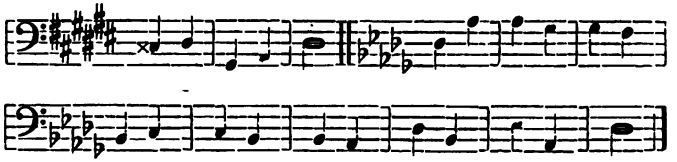
77.



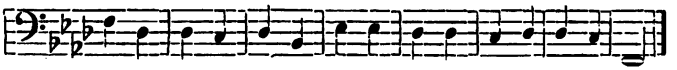
78.



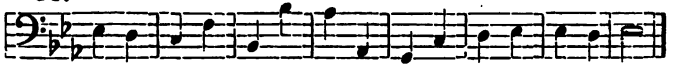
79.



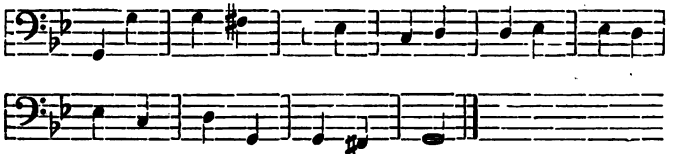
80.



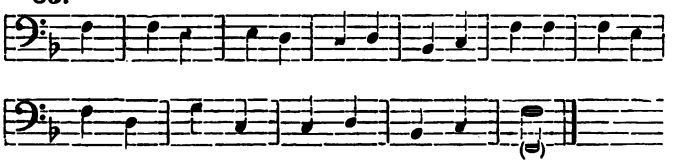
81.



82.



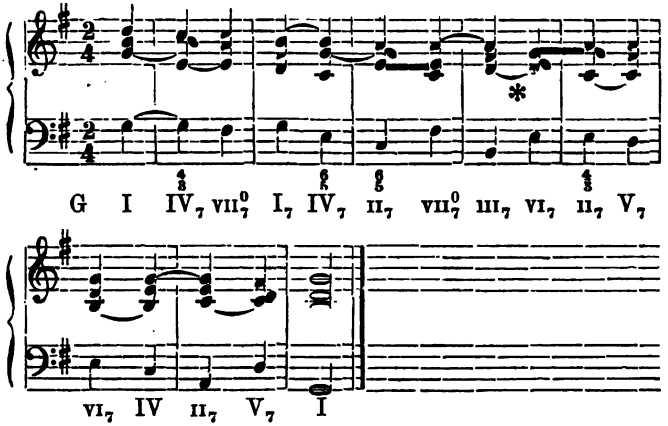
83.



Het duurde niet lang, of men bespeurde dat ook oplossingen van 7akk. in 7akk. mogelijk waren op andere trappen der tnlr. dan juist op den vierden hooger of vijfden lager. Wel is waar wierp men daarmee den grondslag der voorbereidingen en oplossingen geheel over boord, maar dat bezwaar woog niet op tegen het voordeel iets „geheel nieuws" te hebben gevonden.

Zoo ontstond eene schrijfwijze, die ik den leerling niet beter weet te verduidelijken dan door dezelfde bas van zoo straks (N°. 72 en 73) opnieuw te harmoniseeren, maar nu geheel en al met 7akk.

84.

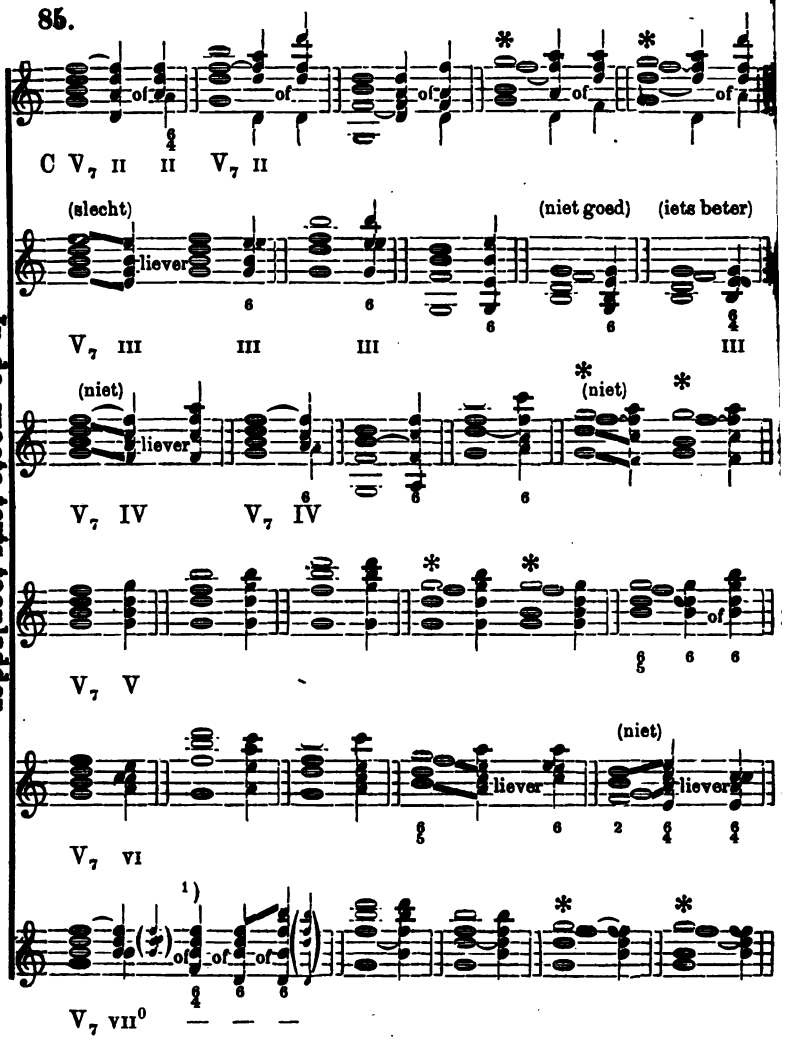


Gelijk men ziet, is in n°. 84 het 7ak. van den IV^{n} trap in dat van den VII$^{0}_{n}$, dat van den VII$^{0}_{n}$ in dat van den I^{n}, dat van I^{n} in het $\frac{6}{5}$ van den IV^{n}, dat van den IV^{n} in dat van den II^{n} trap enz. opgelost. Van het 3^{e} tot het 4^{e} en van het 11^{e} tot het 12^{e} akkoord ontbreekt alle verbinding. Gemeenschappelijke tonen worden in het 6^{e} tot het 7^{e} en het 9^{e} tot het 10^{e} ak. wel gevonden, maar ze zijn niet in dezelfde stemmen gebleven (zie de dwarsstreepjes), kortom er heerscht eene onbeperkte vrijheid, die in den laatsten tijd — de leerl. zal er kennis van kunnen nemen in de werken van Richard Wagner, Liszt, e. a. — zijn toppunt heeft bereikt.

Hij beproeve nu eene bewerking der bovenstaande bassen (blz. 67 en 68) ook op deze tweede, vrijere manier, maar neme vooraf kennis van de navolgende samenstelling van oplossingen — zoowel in drieklanken als septakkoorden — die men zou kunnen beschouwen als behoorende tot de oplossingen, algemeen bekend onder den duitschen naam „Trugschluss" (in het nederlandsch „bedrieglijk slot" genoemd).

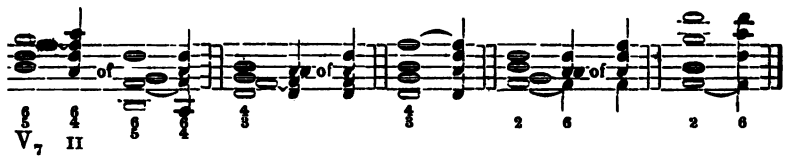
OPLOSSING VAN HET V_7 IN ALLE LADDEREIGENEN.

85.

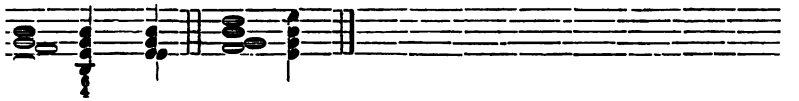


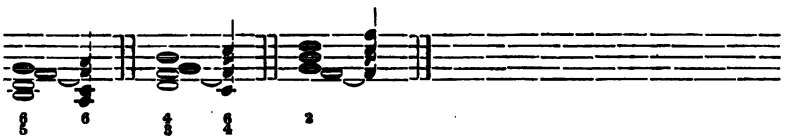
1) Het ♯-ak. van den verm. drkl., in het 1ste deeltje verboden, wordt bij de vrije oplossingen toegelaten.

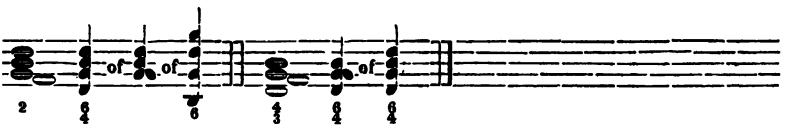
)RIEKLANKEN (OF OMKEERINGEN DAARVAN).

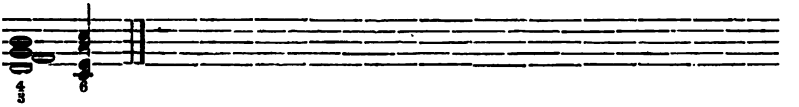


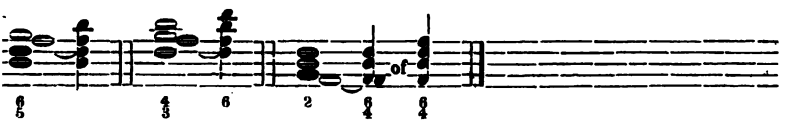
(niet goed) (beter)

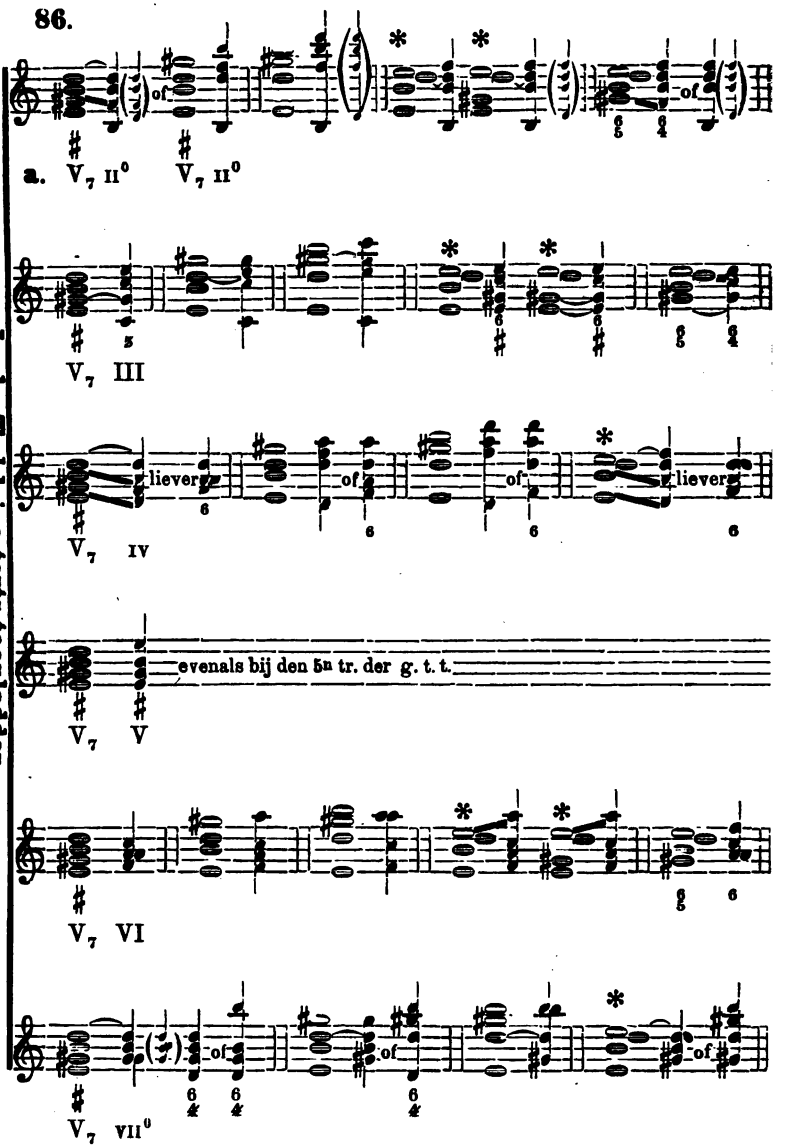
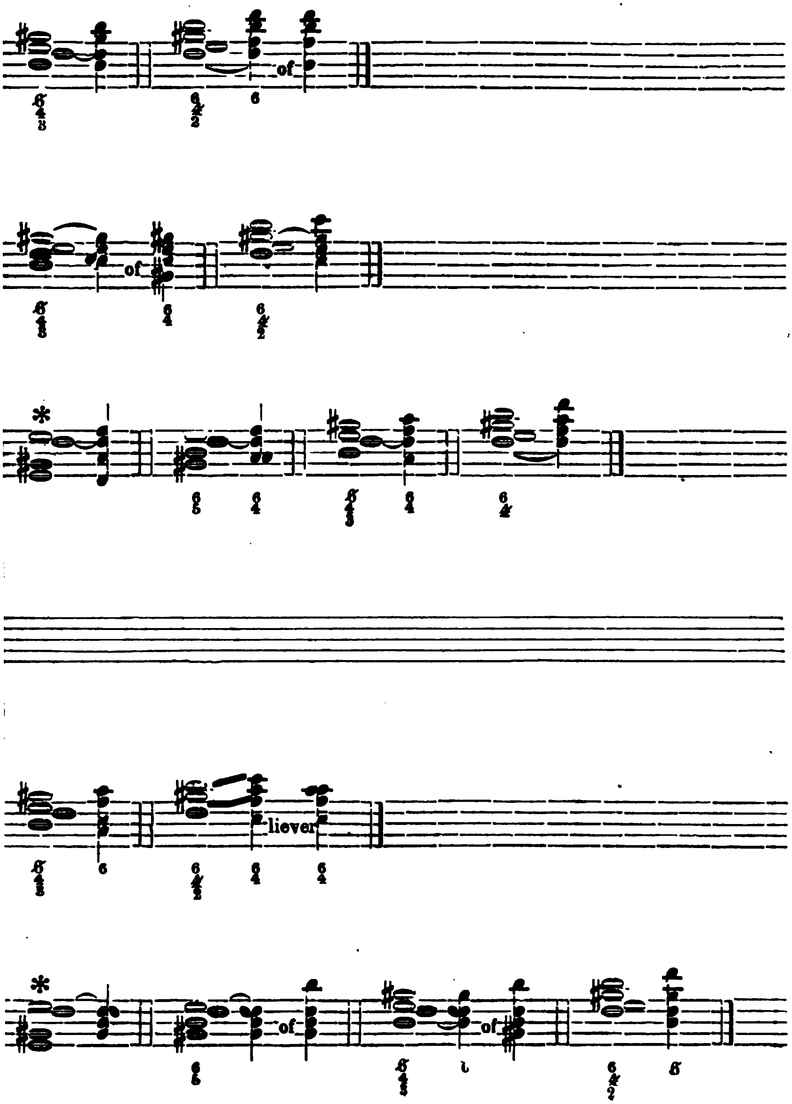






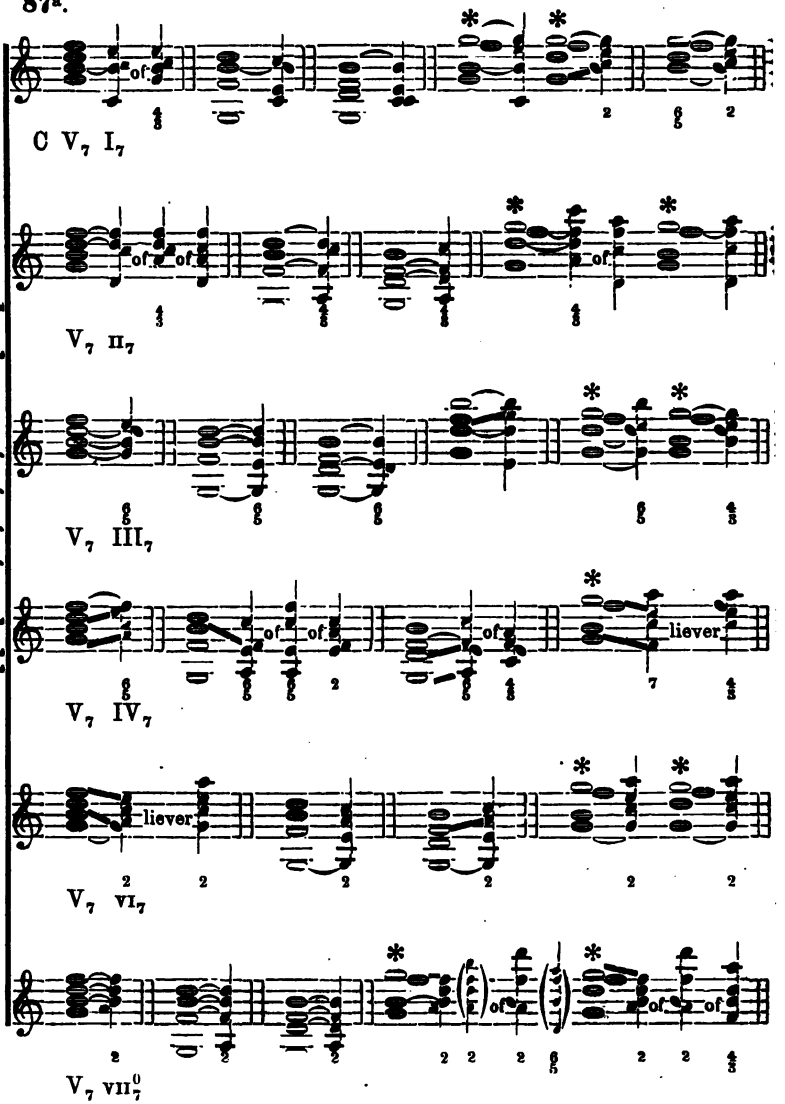





86.
a.
V7 II0
V7 II0
of
of
V7 III
V7 IV
liever
of
of
liever
V7 V
evenals bij den 5n tr. der g. t. t.
V7 VI
V7 VII0
of
of
of

of
of
liever
of
of

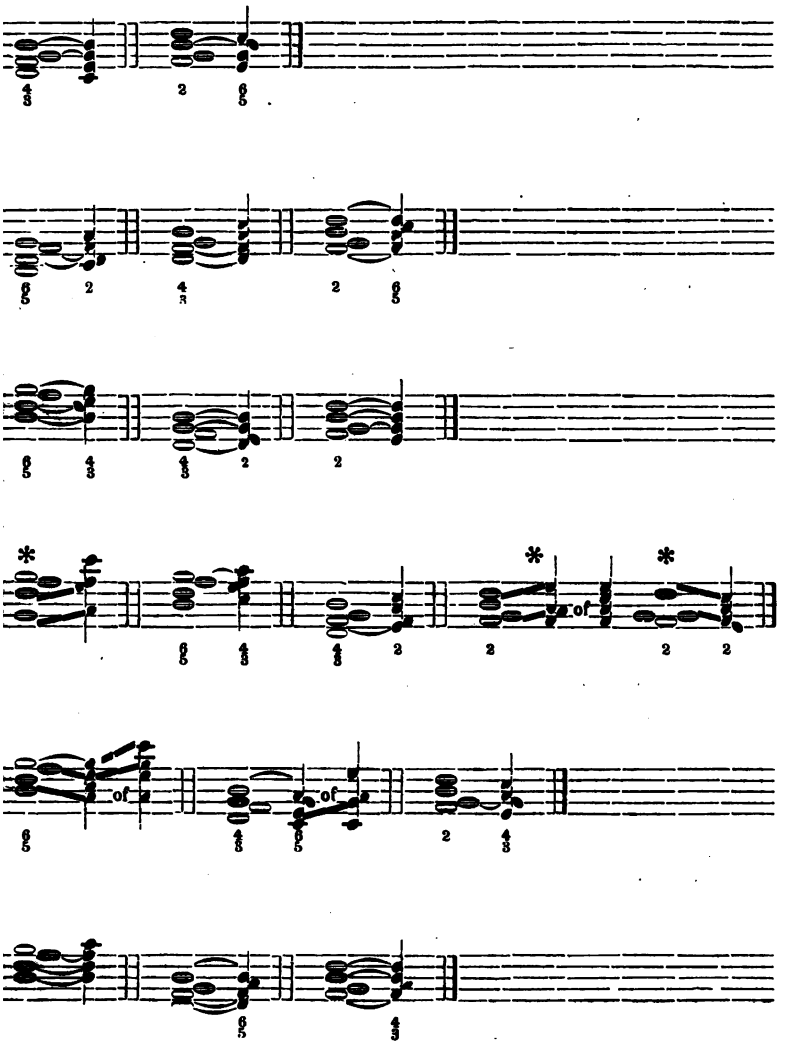
OPLOSSING VAN HET V_7 EN ZIJNE OMKEERINGEN IN ALLE

87a.

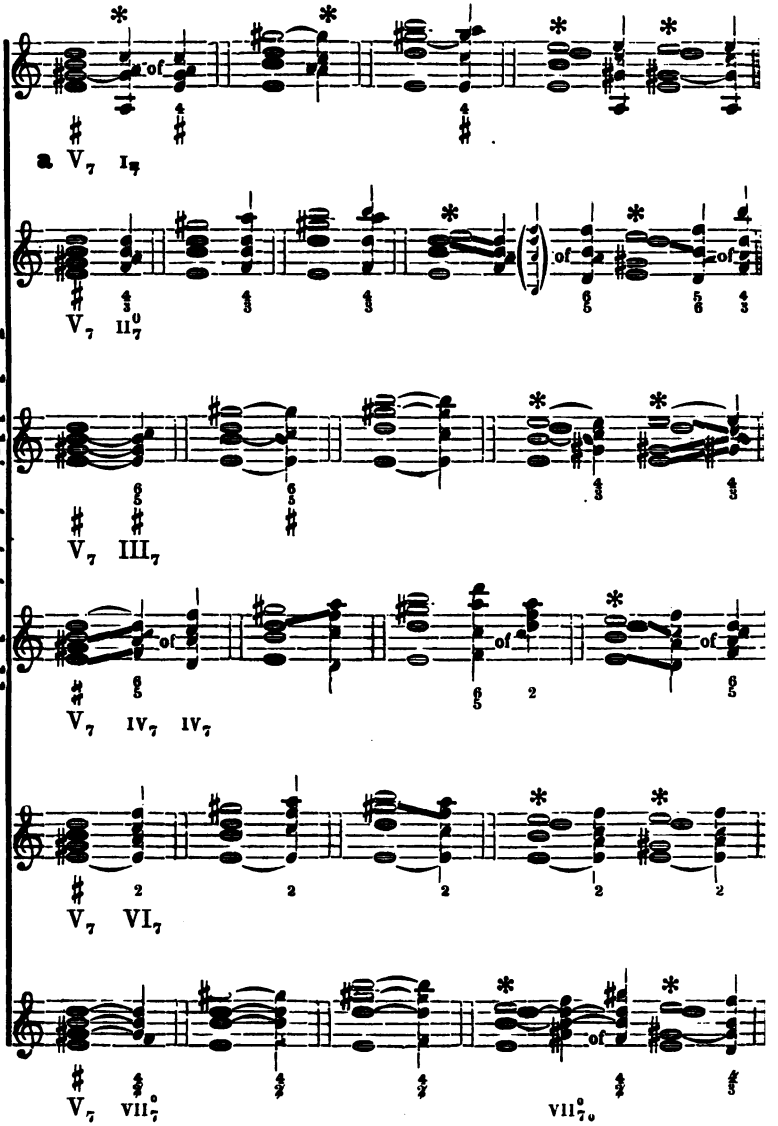


In de groote-tertz-toonladder.

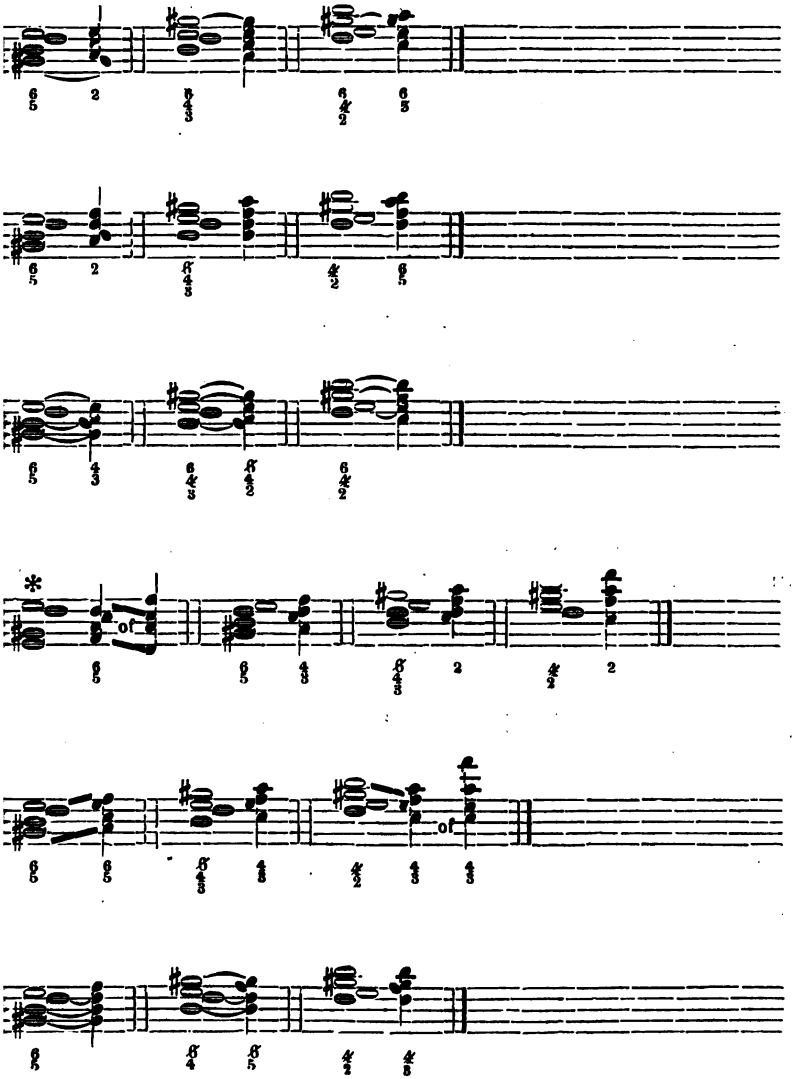
DDERREIGENE NEVEN-SEPTAKKOORDEN EN OMKEERINGEN DAARVAN.



87b.



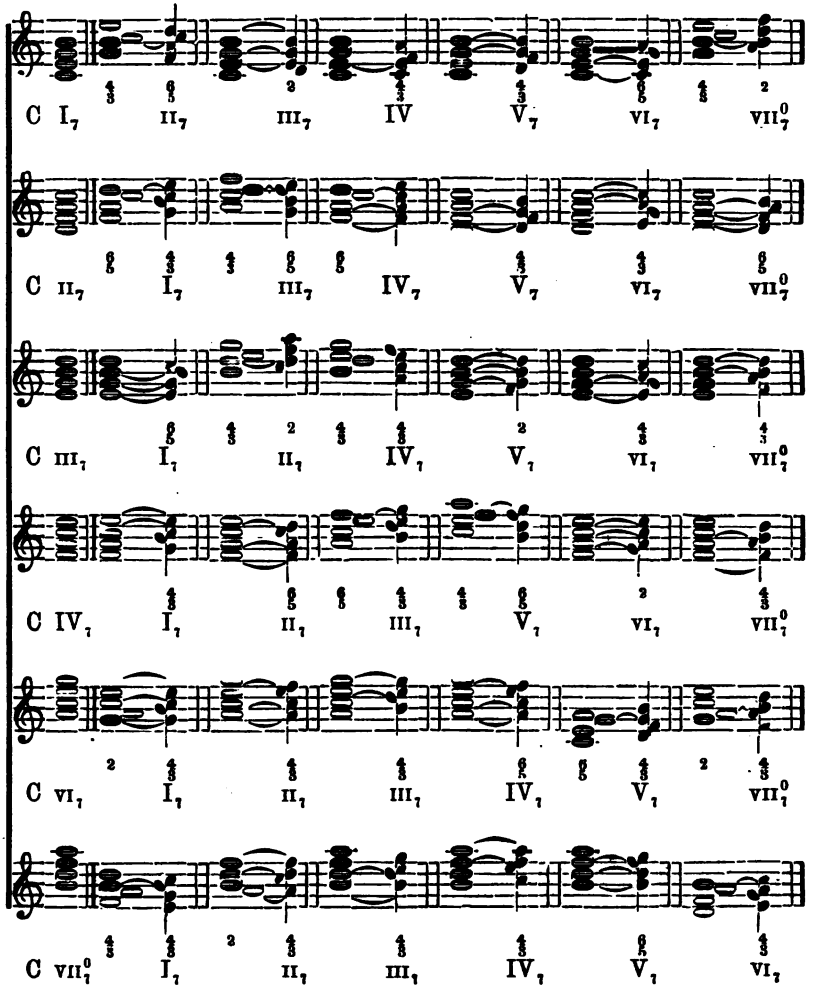
In de kleine-tertz-toonladder.


of
of

ALLE NEVEN-SEPTAKKOORDEN OPGELOST IN ALLE NEVEN-SEPTAKKOORDEN (OOK IN HET V_7).

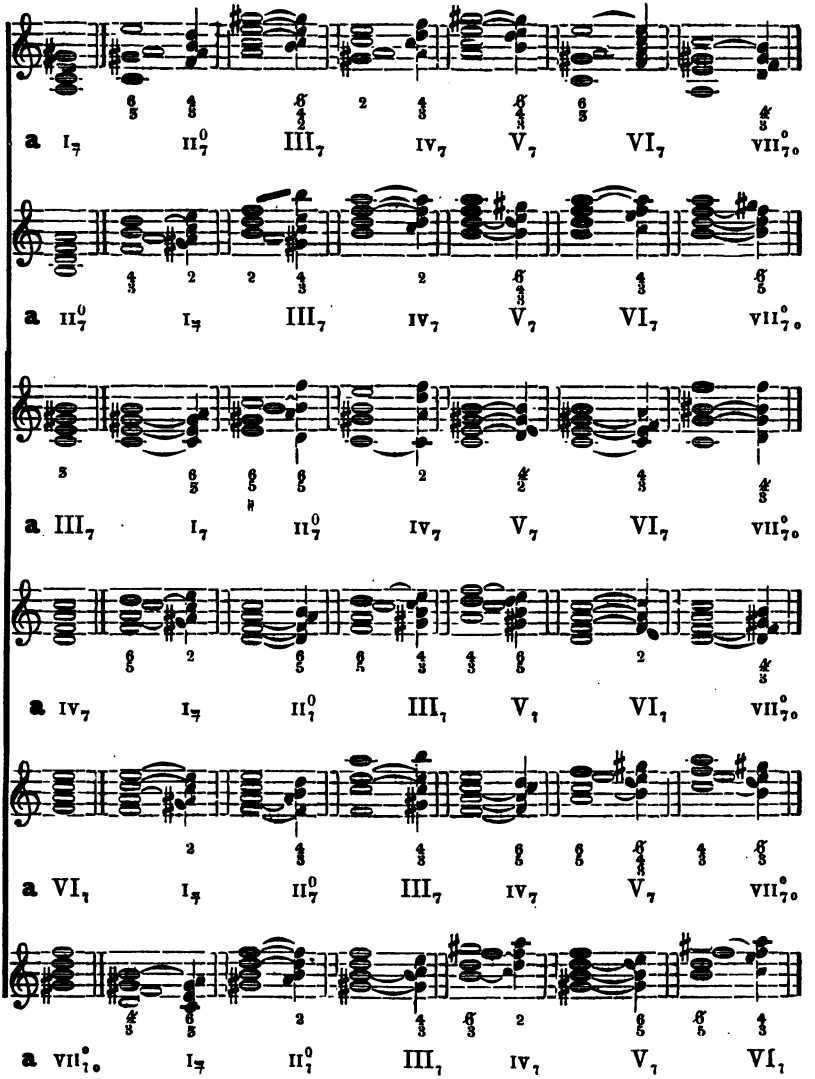
(Groote-terts-toonladder.)

88a.



(Kleine-terts-toonladder.)

88b.



Het lijdt geen twijfel, dat sommige dezer verbindingen aanvankelijk een onaangenamen indruk maken; maar men vergete niet, dat zij midden uit een muziekstuk zijn genomen en door het bijvoegen van een begin (b. v. I, III, of I, $\frac{6}{4}$, of I, IV, V, en derg.) voor het gehoor veel zachter kunnen gemaakt worden. Ook is het dringend noodig, dat de leerl. alle liggingen beproeve, en ook, of wellicht het eerste ak. in wijde en het oplossingsak. in enge ligging genomen, of omgekeerd, niet bijdraagt tot eene zachtere verbinding.

Van het grootste belang is het derde ak. — het ak., dat op de twee bovenstaande volgen moet en door den leerl. moet worden gezocht. Daaraan (aan de keuze van dat derde ak.) herkent de onderwijzer het best, of hij werkelijk met een fijngevoelend leerling te doen heeft.

Een slot moet er bijgezocht worden — zooals trouwens vanzelf spreekt, — een klein geheel moet men van alle voorbeeldjes trachten te maken.

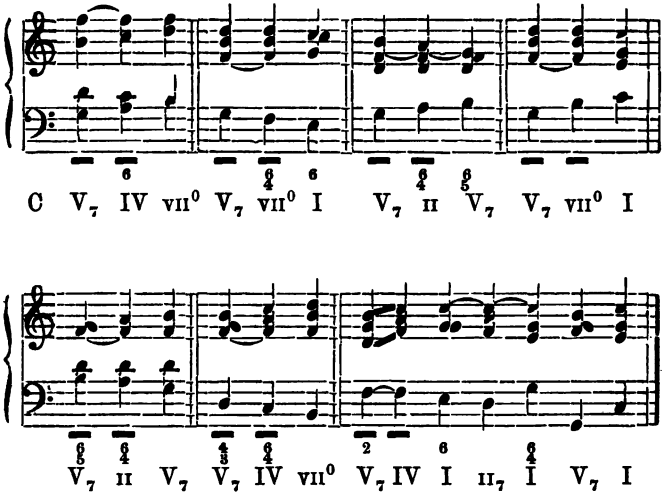
De onderlinge verbinding van neven-septakk. geschiedt wel het best bij sequensen van 7akk.; ook is het wel waarschijnlijk, dat ze door sequensen zijn ontstaan.

Van de melodische k. t. t. heb ik geen bewerking gegeven, omdat alle neven-7akk., daarin voorkomende, in eene of andere g. t. t. te vinden zijn.

De leerling onderzoeke dit zelf. Ik acht het noodig er op te wijzen, dat eene becijfering gelijk deze: $\frac{6}{4}$, gelijk staat aan deze $\frac{6}{3}$; sommige leerlingen vergissen zich daarmee en vergeten, dat de verhoogde terts nooit met een doorgesneden 3, maar alleen met een ♯ wordt aangeduid wanneer die toon verhoogd, met een ♭ wanneer die toon verlaagd is, of met een ♮.

Dat men eene vrije stemvoering moest toestaan, toen men van elke wettelijke oplossing afzag, was onvermijdelijk. Wat in dit opzicht geschiedt met de sept van het V_7, verdient in het bizonder te worden opgeteekend. Men laat die liggen en soms zelfs eene seconde stijgen, in plaats van eene seconde te laten dalen. B. v.:

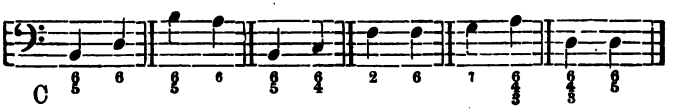
89.



Behalve eenige „vrije" oplossingen van het V_7, ziet men tevens (bij de akk. met — — geteekend) hoe de sept blijft liggen in plaats van eene seconde te dalen.

De leerling doe het met de volgende bassen:

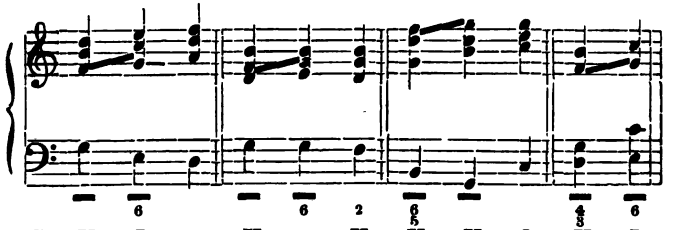
90. 1 2. 3. 4 5. 6.



hij voege er een „mooi" derde ak. bij, spele alle voorbeeldjes in de zes liggingen en transponeere ze onder toevoeging van een begin en een slot.

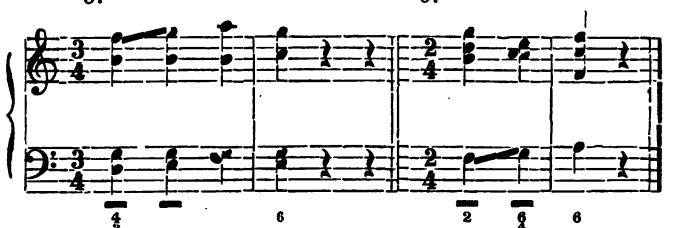
Wat het klimmen der sept in het V_7 betreft, zoo kan dit aldus geschieden:

91. 1. 2. 3. 4.



C V_7 I II V_7 III V_7 V_7 V I V_7 I

5. 6.

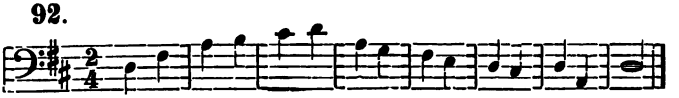


V_7 III V_9 I V_7 I IV

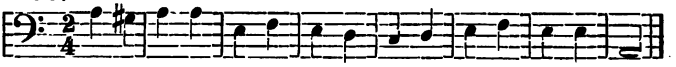
De volgende bassen (aan Hiller ontleend) moeten nu in de zes liggingen uitgewerkt en daarna getransponeerd worden.

BASSEN OM VIERSTEMMIG UIT TE WERKEN, MET AANWENDING DER LIGGENBLIJVENDE IN PLAATS DER DALENDE SEPT BIJ DE OPLOSSING VAN HET V_7.

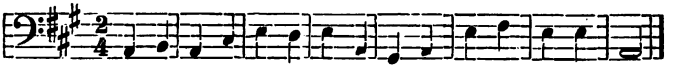
92.



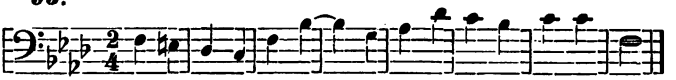
93.



94.

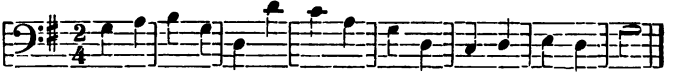


95.

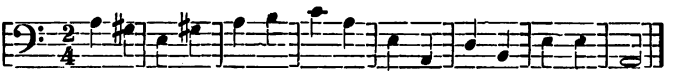


BASSEN OM VIERSTEMMIG UIT TE WERKEN, WAARBIJ MEN MOET BEPROEVEN DE SEPT EENE SECONDE TE LATEN KLIMMEN (BIJ DE OPLOSSING VAN HET V_7) IN PLAATS VAN EENE SECONDE TE LATEN DALEN.

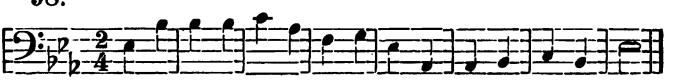
96.



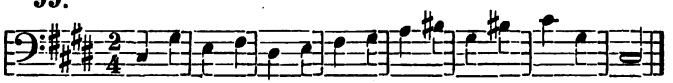
97.



98.



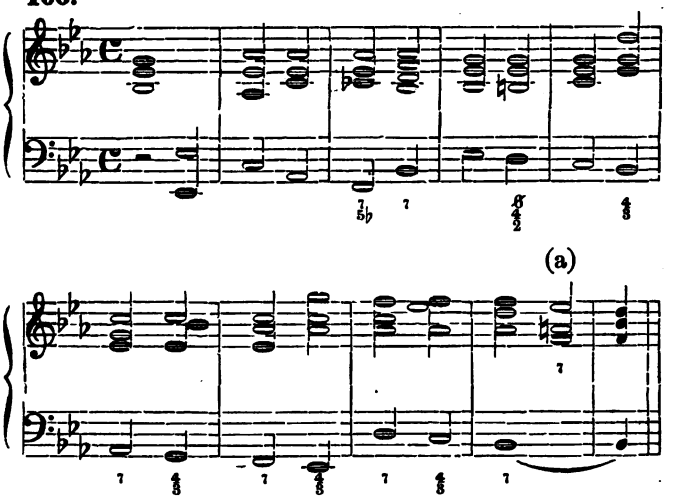
99.



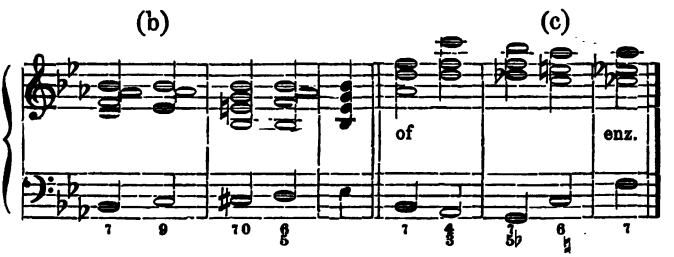
Wil de leerling de toepassing dezer akkoordverbindingen in de werken van de uitstekendste componisten leeren kennen, dan beginne hij met Sebastiaan Bach. Aanvankelijk bepale hij zich tot de Preludes uit het Wohltemperirte Clavier, en sla de noten, die in de meeste daarvan als gebroken akk. voorkomen, tegelijkertijd aan.

Ook uit den nieuweren tijd zijn voorbeelden genoeg aan te wijzen. Ik bepaal mij tot eenige maten uit het wonderschoone lied: „Ich grolle nicht" van R. Schumann.

100.



en verder op:

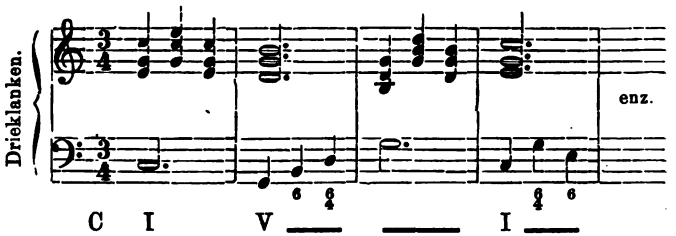


De uitgehouden bas bij (a) heet „Orgelpunt", waarover later; bij (b) is een none-ak. te zien in de eerste omkeering vrij opgelost met weggelaten septime, en bij (c) een overmatige drkl., eerste omk.

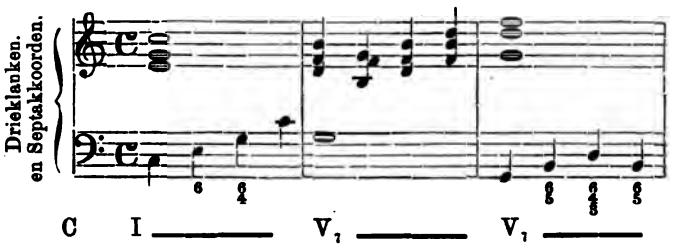
Verder zij het den leerling zelf overgelaten om in de instrumentaal-werken, die hij beoefent, de verschillende verbindingen en oplossingen van sept- (en nonen-) akk. op te zoeken en te verklaren. Wat hem voor het oogenblik duister is, sla hij over; hiertoe behooren voornamelijk die akk., die tot eene andere dan de heerschende toonsoort behooren, en die later bij de leer der „Modulaties" hunne verklaring zullen moeten vinden.

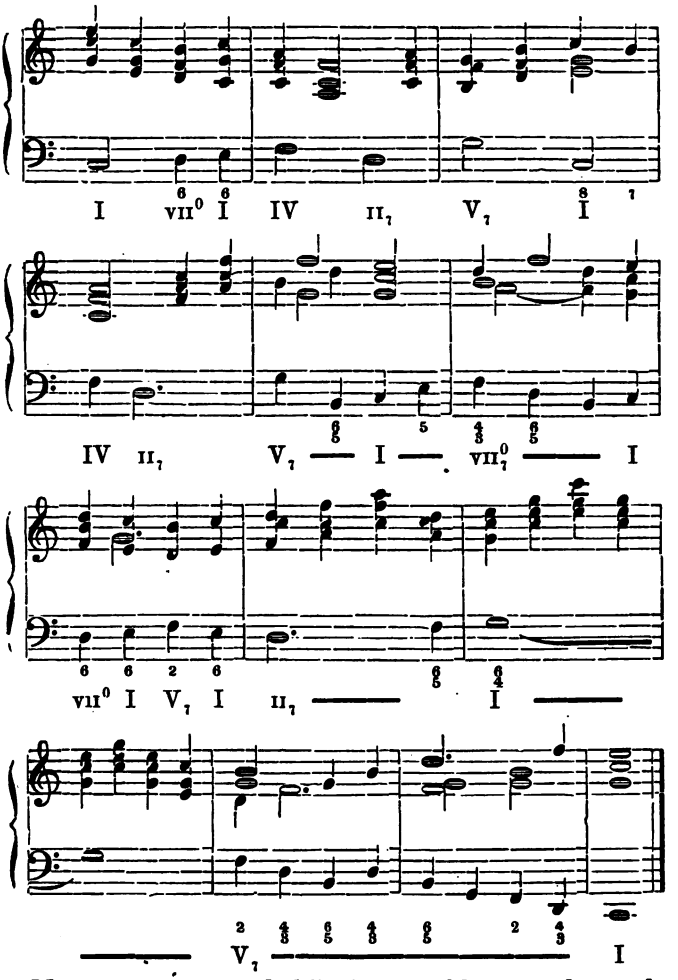
Het mag niet overbodig worden geacht hier op te merken, dat het geoorloofd is meermalen dezelfde drieklanken, alsook septakk., in verschillende liggingen en omkeeringen achter elkander te gebruiken. B. v.:

101.



102.

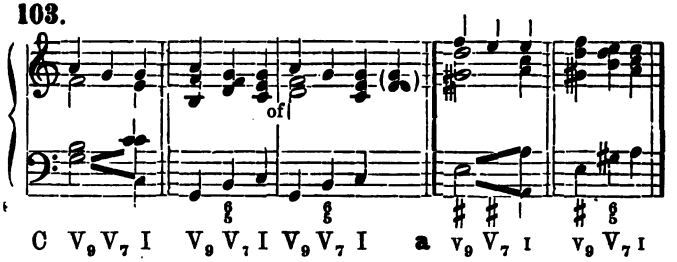




Men zorge evenwel bij de septakk. voor de goede oplossing van het laatste akkoord, gelijk in bovenstaand nommer is geschied, en waarbij verdere toelichtingen overbodig kunnen geacht worden.

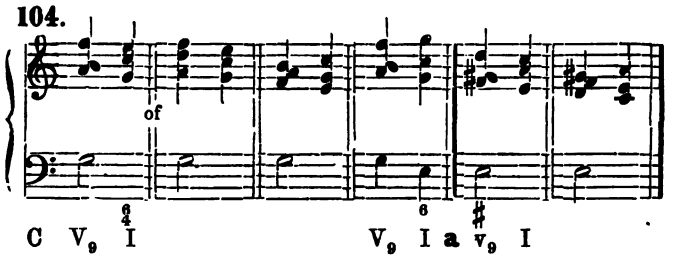
Ten opzichte van de vrije oplossing der nonen-akkoorden diene het volgende: Dikwijls laat men de none dalen in den grondtoon (waardoor dan een V_7 ontstaat), alvorens het ak. op te lossen in den drkl., welke vier trappen hooger ligt:

103.



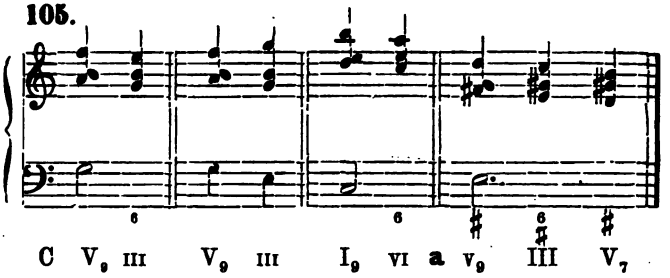
Ook kan men den grondtoon in de bas — in plaats van hem vier trappen op- of vijf trappen afwaarts te laten gaan — laten liggen, waardoor dus de oplossing in het $\frac{6}{4}$ ak. van den 1sten trap plaats vindt:

104.



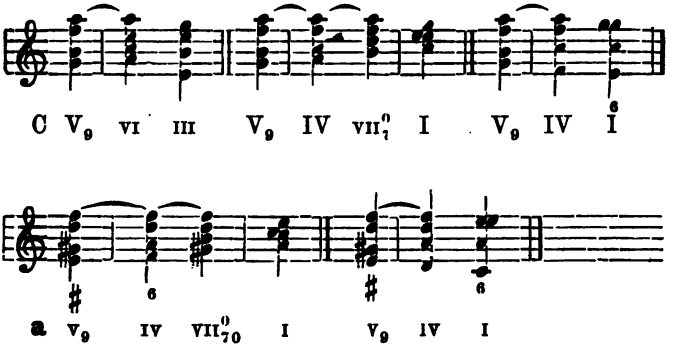
Deze oplossingen klinken soms beter dan die op blz. 56, hoewel die de regelrechte zijn. Ditzelfde kan men zeggen van de oplossing van het 9ak. in andere trappen dan de oorspronkelijk voorgeschrevene. B. v.: de oplossing van het 9ak. van den 5den trap in den 3den, — of dat van den 1sten in den 6den:

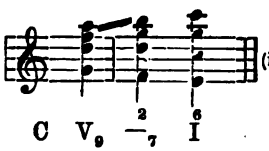
105.



Evenals bij de septakk. kan ook de none blijven liggen, — of ook wel stijgen:

106.

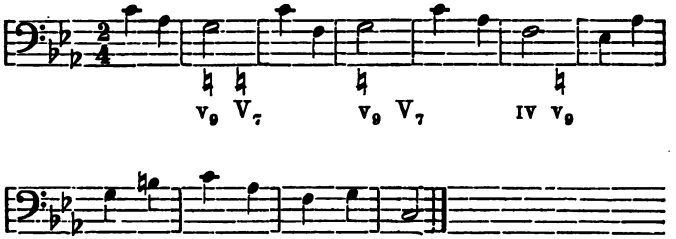




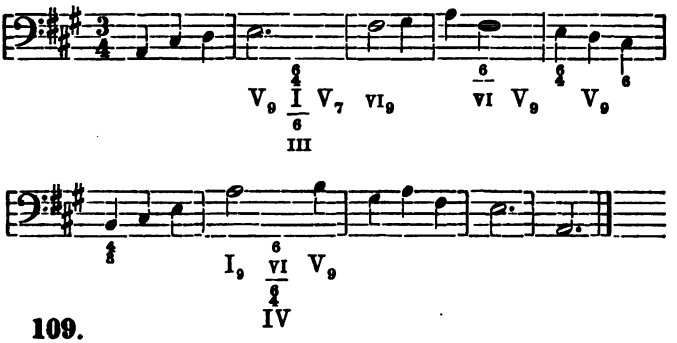
(in de kl. terts-toonl. minder bruikbaar).

De onderstaande bassen geven den leerling gelegenheid om de boven-aangeduide vrije oplossingen in toepassing te brengen.

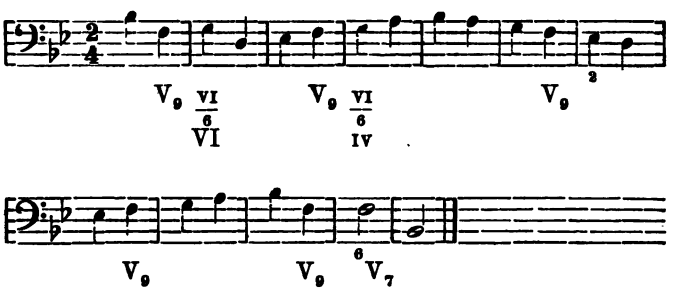
107.


V9 V7
V9 V7
IV V9

108.


V9 I V7 VI9
III
VI V9
V9
I9 VI V9
IV

109.

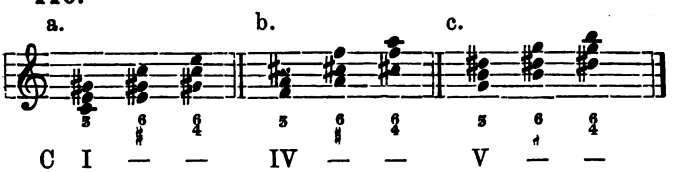

V9 VI
VI
V9 VI
IV
V9
V9
V9
6
V7

IX.

GEALTEREERDE AKKOORDEN.

Bij het analyseeren der verschillende toonwerken komt men spoedig tot de ontdekking, dat de akkoorden van den I^n, IV^n, V^n, II^n, en — vooral in de kl. t. t. — VII^0_n tr., herhaaldelijk door de componisten worden gebruikt. Geen wonder derhalve, dat deze of gene wenschte eenige afwisseling in de telkens weerkeerende akkoordverbindingen te brengen, en dit spoedig mogelijk maakte door een der intervallen dier akk. te verhoogen of te verlagen. De „verandering" (alteratie) vormt een gewichtig bestanddeel der theorieleer en zal thans door mij worden behandeld. Het allereerst „veranderde" men de groote drieklanken door de kwint te vervangen; daardoor ontstaat een overmatigen drieklank, dien de leerling wel is waar reeds op den 3^n trap der t. k. t. t., als laddereigen ak. heeft leeren kennen, maar welk ak. tot de gealtereerde is te rekenen als het in de g. t. t. voorkomt, hetgeen zeer dikwijls het geval is.

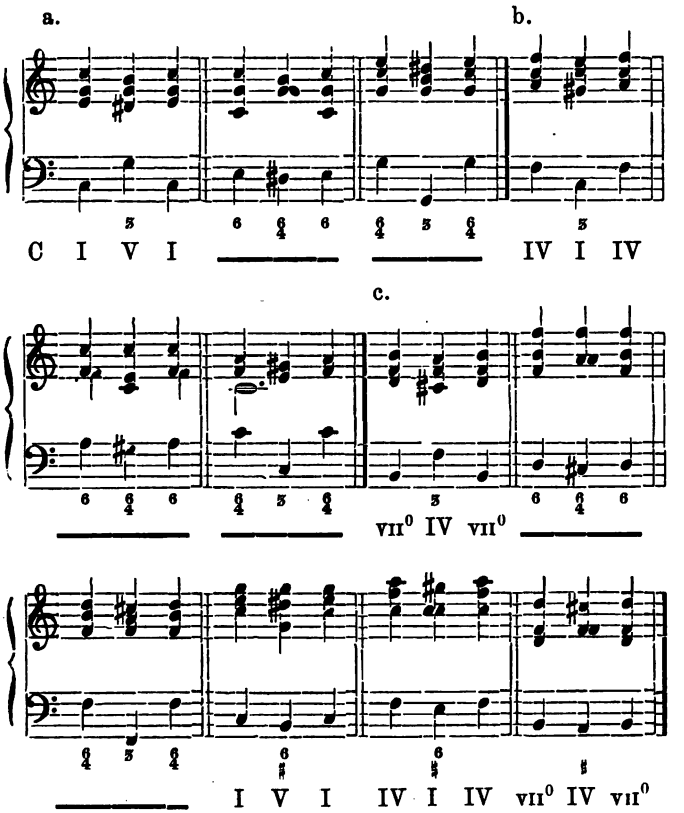
110.



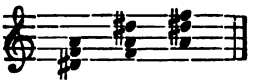
Hier ziet hij nu den overm. driekl ook in de g. t. t. gebruikt, en becijferd als behoorende tot den I^n, IV^n en

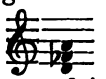
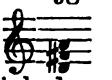
V^{n} trap. Het gebruik er van levert geene zwarigheden op; men verbinde slechts de groote drieklanken I, V, I; IV, I, IV; VII^{0}, IV, VII^{0} der g. t. t. aan elkaar, en verhooge in het 2^{e} ak. de kwint, zoo heeft men een vorm, die in de practijk ieder oogenblik voorkomt (in alle liggingen en toonsoorten te schrijven en te spelen), al moet ook erkend worden, dat de laatste verbinding niet bizonder welluidend is:

111.

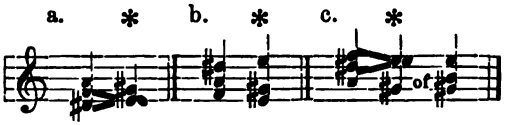


De alteratie van een kleinen drieklank is alleen mogelijk door verhooging van den grondtoon.

112. 

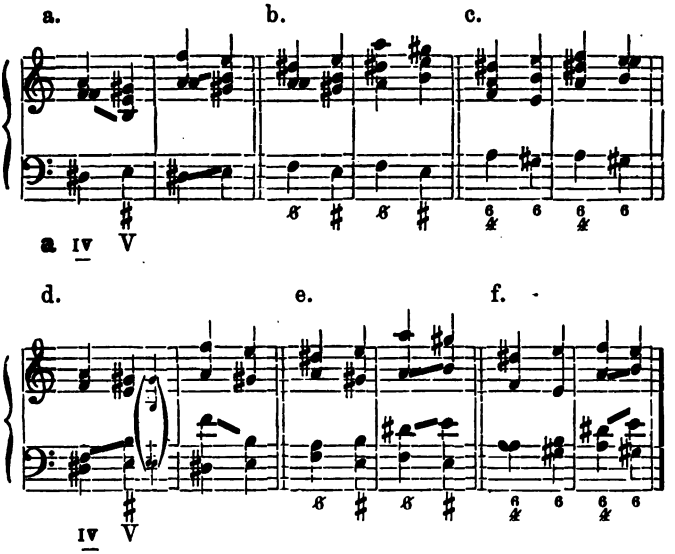
Verhoogt of verlaagt men terts of kwint, dan krijgt men òf wangestalten  òf bekende akk.  (dit is immers een groote driekl.) òf dubbelzinnigheden (dit klinkt gelijk het sextak. d. f. bes.).

Die alteratie van den kleinen drieklank geschiedt alleen met dien op den 4n trap der k. t. t.

113. 

Aanvankelijk werd van dit ak. slechts de eerste omkeering gebruikt. De oorspronkelijke vorm (met den grondtoon onderaan) kwam eerst later in gebruik. Die eerste omkeering droeg den naam van overmatig sextakkoord; de drieklank zelf heb ik reeds in het eerste deeltje (hoewel vluchtig) bekend gemaakt onder den naam van kleinverminderden drieklank (deel I, 3n druk, blz. 25, noot) — tegenwoordig treft men dit akkoord in alle liggingen en omkeeringen aan, uitsluitend als 4n tr. der k. t. t. Daar het een dissoneerend akkoord is, moet het worden opgelost; die oplossing geschiedt (zie hierboven N°. 113) een trap hooger, dus in den 5n trap en vierstemmig aldus:

114.

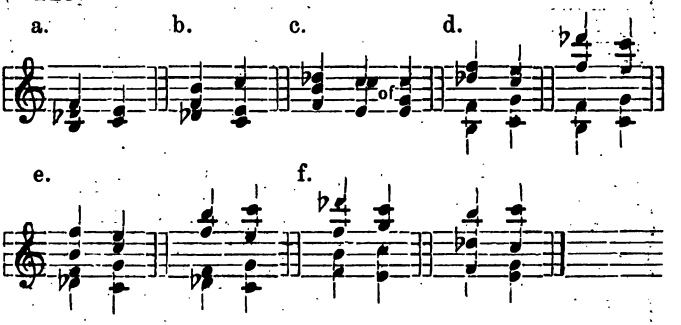


Gelijk men ziet, is terts of kwint verdubbeld om vierstemmigheid te verkrijgen (de gealtereerde grondtoon kon daarvoor niet in aanmerking komen) en moest een der twee tertsen wel eens een kwint dalen of een kwart stijgen (zie bij a, d en f hierboven), ten einde het oplossingsak. van kwint te kunnen voorzien; om dezelfde reden moesten er wel eens ongeoorloofde kwinten (d. w. z. kwinten in verboden opvolging) gemaakt worden (zie bij de dwarsstreepjes). Zooals ik reeds opmerkte, wordt dit ak. bij voorkeur in de eerste omkeering gebruikt — vandaar de benaming overmatigsextak. [1])

1) Deze drieklank en de verminderde met verhoogde terts worden door „strenge" theoretici afgeleid van het sept-ak. op den 2n tr. der k. t. t. Waarom? Om te voldoen aan de wet der oplossingen; die oplossing — zoo beweren zij — mocht nooit anders dan 4 trappen hooger (of 5 lager) geschieden.

Een soortgelijk ak. ontstaat uit den verminderden drieklank met verlaagde terts (7 tr. van C. g. t. opgel. in den 1n of 8n trap van C):

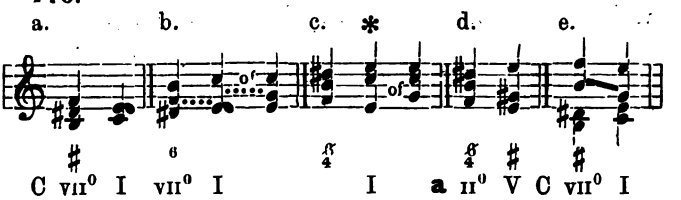
115.



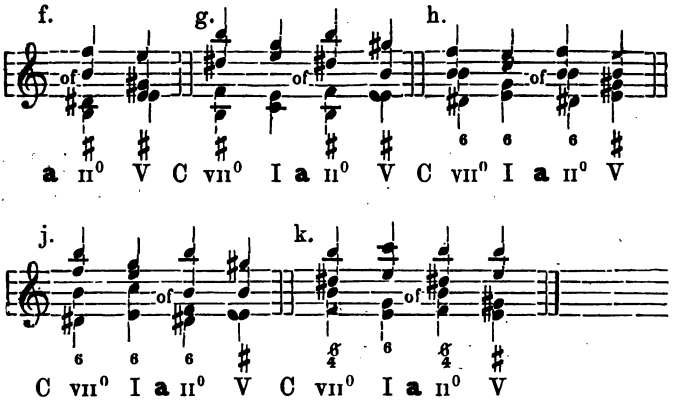
Dit ak. komt ook in f kl. t. voor, nl. op den 4n trap met verhoogden grondtoon en wordt aldaar opgelost in den 5n tr. Dan is, met de voorteekening van f kl. t. aan den sleutel, de becijfering IV, $\overset{\natural}{V}$ — bij de omkeeringen $\frac{8}{3}$ en $\frac{6}{4}$ — terwijl voor de bes een ♮ moet geplaatst worden.

De verm. drieklank met verhoogde terts komt zelden voor; het meest in zijne 2e omkeering, dus als overmatig kwartsextak. (zie het volgende nommer (116) bij c, d en k). De oplossing geschiedt zoowel in C gr. 3, als a kl. 3.

116.

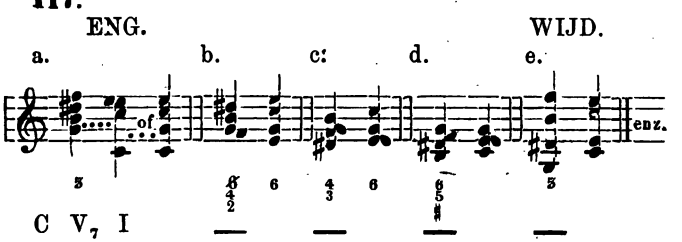


116.



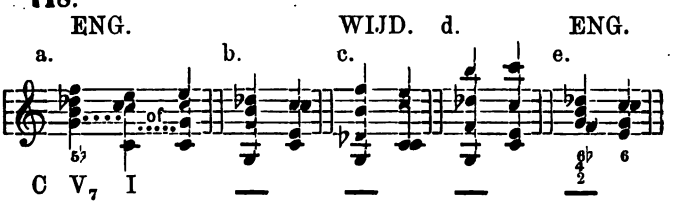
Het V_7 der g. t. t. (— nooit dat der k. t. t. —) wordt zeer dikwijls gealtereerd gebruikt, 't zij met verhoogde kwint:

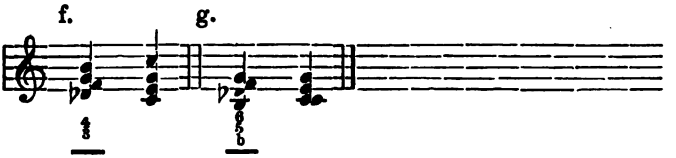
117.



't zij met verlaagde kwint:

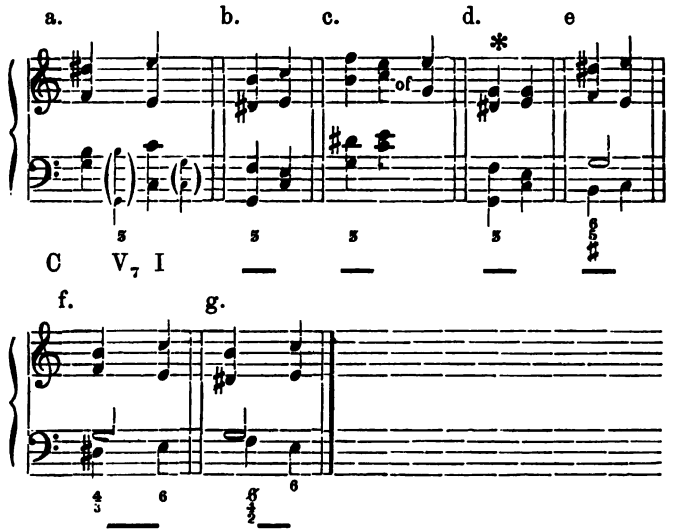
118.





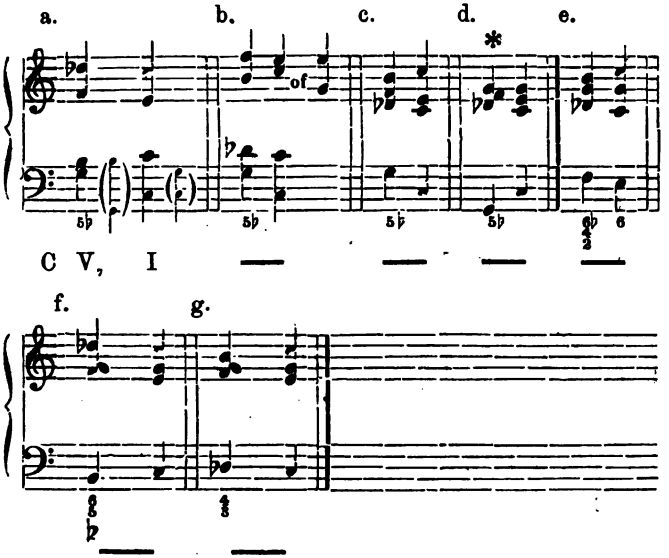
Verdubbeling der terts en weglating der kwint in het oplossingsak. is ook hier geoorloofd (zie de volgende N^os^. 119 en 120).

119.



Gelijk men ziet kan de kwint, bij het gealtereerd V_7 met verhoogde kwint, niet dalen, gelijk aanvankelijk bij de V_7^a werd toegestaan; zij moet steeds eene kl. seconde klimmen. Juist het tegenovergestelde moet geschieden bij het gealtereerd V_7 met verlaagde kwint; daarbij mag de kwint nooit stijgen, maar moet zij eene kl. seconde dalen; ook is, bij het oplossingsak., de verdubbeling der terts minder noodig, wel die van den grondtoon:

120.



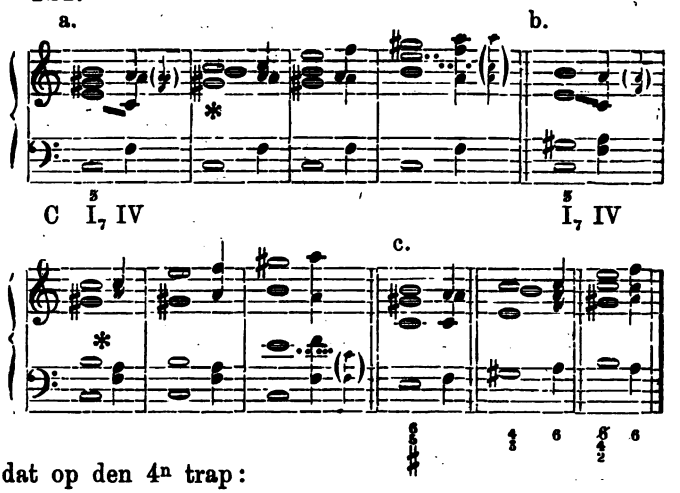
Wil men deze gealtereerde septak. een eigen naam geven, zoo is het eerste overmatig-dominant-septakkoord te noemen, het tweede (met de verlaagde kwint) verminderd-dominant-septakkoord.

Van de neven-septakk. wordt dat van den 1n en 4n tr. der g. t. t. gealtereerd door verhooging van de kwint; dat van den 2n trap der kl. t. t. wordt gealtereerd door verhooging van de terts, en dat van den 4n trap door verhooging van den grondtoon.

Beschouwt de leerl. het gealtereerde 7ak. van den 1n trap in de g. t. t, dan zal hij spoedig ontwaren, dat dit volmaakt hetzelfde is als het 7ak., dat hij op den 3n tr. van de k. t. t. heeft geleerd, en dat het overmatig-septak. wordt genoemd (zie bladz. 32 en 33 van dit deeltje).

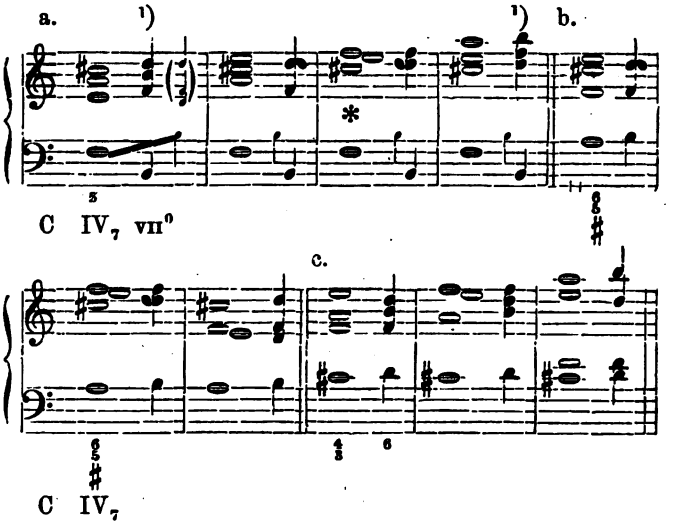
Het gealtereerd 7ak op den 1n trap in de g. t. t. is dus:

121.

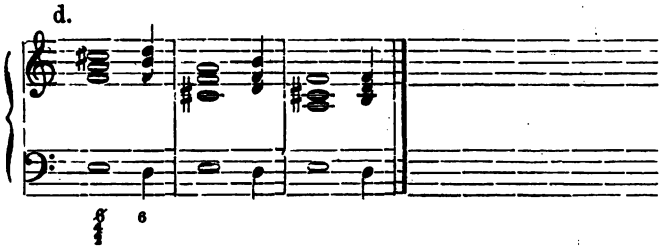


dat op den 4n trap:

122.



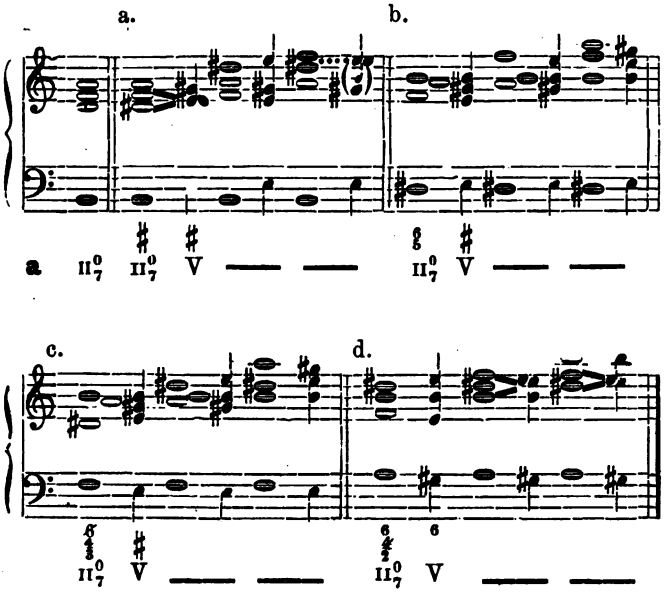
1) Hier klimt de sept, ten einde een volledig oplossingsak. te verkrijgen, hetgeen in dit geval noodzakelijk is, omdat uit den verm. drkl. geen interval mag weggelaten worden.



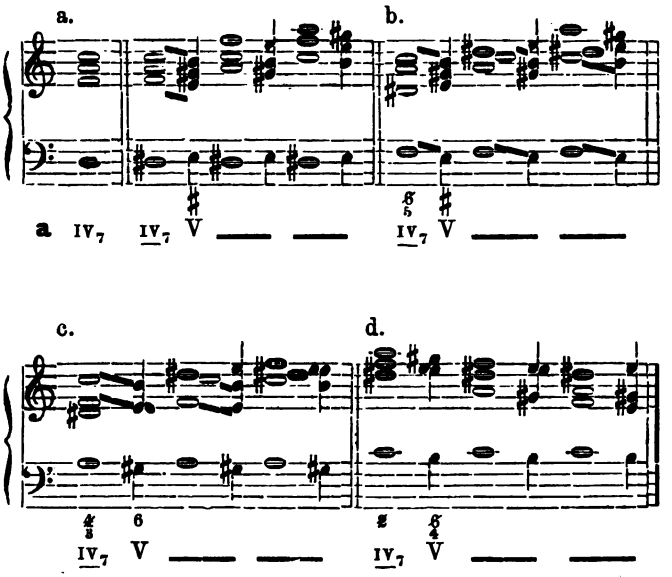
Voor zoover ze hier niet in alle liggingen of omkeeringen te vinden zijn, vulle de leerling zelf deze nommers aan.

De gealtereerde neven-7akk. op den 2n en 4n tr. der k. t. t. zijn zeer gezocht:

123.



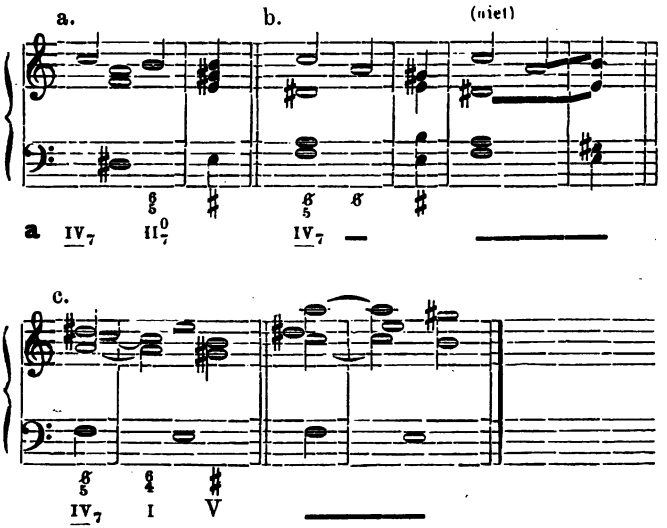
124.



Dat op den 2n trap werd aanvankelijk alleen in de tweede omkeering gebruikt, en de leerl. heeft zeer zeker wel van het overmatig-tertskwartsextakkoord hooren spreken. Dat op den 4n tr. kwam allereerst in de eerste omkeering voor; vandaar de bekende benaming: overmatig-kwintsextakkoord. In onze dagen gebruikt met ze in alle liggingen en alle omkeeringen, zoodat het noodig kan geacht worden ook deze gealtereerde akk. eigen namen te geven. Ik noem dat op den 2n tr. het GROOT-kleinverminderdseptak., en dat op den 4n tr. het VERMINDERD-kleinverminderdseptakkoord. Eigenaardig bij deze twee akkoorden is, dat men geen enkel interval kan uitlaten of men krijgt een ander akkoord.

De kwinten, die in de laatste verbinding ontstaan (ze zijn door ≈ aangewezen in N°. 124 a, b en c), worden gewoonlijk aldus veranderd:

125.



(bij a. gaat aan het oplossingsak. vooraf het zooeven geleerde verm.-kl. verm. 7ak.; bij b. het overm. 6ak.; bij c. in het $\frac{6}{4}$ ak. van den 1n tr.).

Er wordt echter weinig bezwaar gemaakt deze kwinten te laten staan; men vindt ze dan ook zeer dikwijls in de practijk, en ze klinken niet zeer hinderlijk, tenzij wellicht die tusschen sopraan en bas in N°. 124, b.

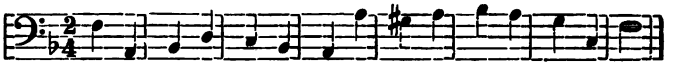
Eene bizondere becijfering is er niet voor uitgevonden, gelijk de leerling uit de bijgevoegde N°. 124 en 125 ziet; men geeft eenvoudig met romeinsche cijfers de trappen der toonl. aan en voegt er in gewone cijfers de verhoogde of verlaagde intervallen bij, waardoor de

akk. gealtereerd worden. [1]) Wordt de grondtoon zelf verhoogd, zoo plaatst men daaronder eene dwarsstreep; eigenlijk zou men een doorsneden romeinsch cijfer moeten bezitten om de verhooging van den grondtoon aan te duiden, maar men kan met de dwarsstreep er onder genoegen nemen.

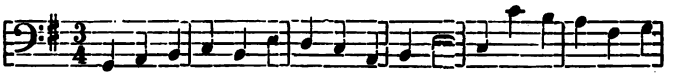
Ik laat weer eenige bassen volgen om met bovengeleerde gealtereerde akkoorden uit te werken.

I. BASSEN OM VIERSTEMMIG UIT TE WERKEN, MET GEBRUIKMAKING VAN DE GEALTEREERDE DRIEKLANKEN EN V_7^n.

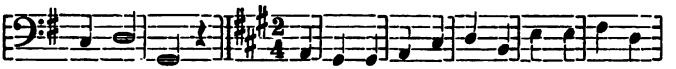
126.



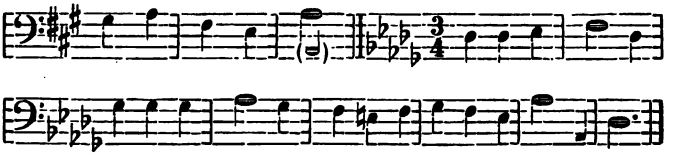
127.



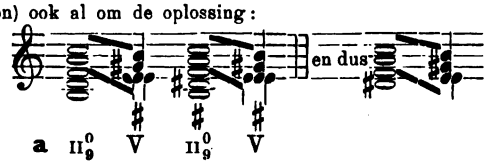
128.



129.



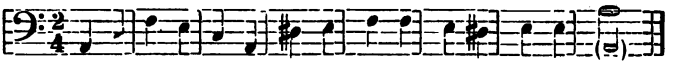
1) Door „strenge theoretici" wordt het ak van den 4^n tr. der k. t. t. afgeleid van het nonenak. op den 2^n tr. der k. t. t. (met weggelaten grondtoon) ook al om de oplossing:



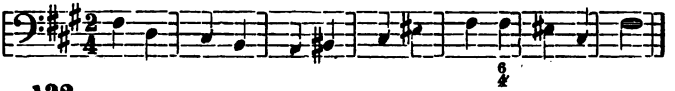
Men weet, hoe ik over deze „afleidingen" denk, en eene juiste becijfering zal bezwaarlijk te vinden zijn, aangezien men toch een septak., — iets anders is het bewuste ak immers niet, — niet met 9 kan aanduiden.

II. IDEM, MET GEBRUIKMAKING VAN DE KL. VERM. 3KLN. (VOORAL HET OVERM. 6AK.)

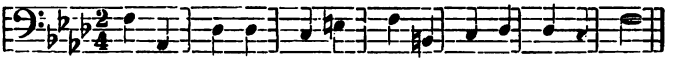
130.



131.

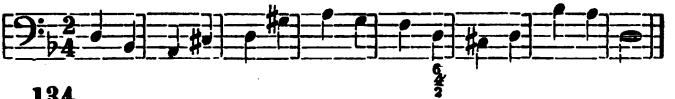


132.

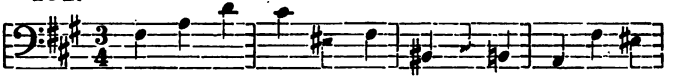


III. IDEM, MET GEBRUIKMAKING VAN HET GROOT-KLEIN VERM. 7AK. (EN VOORAL HET OVERM. $\frac{6}{3}$).

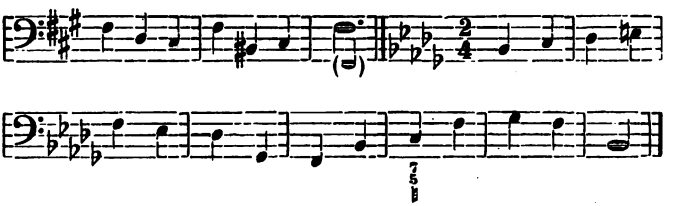
133.



134.

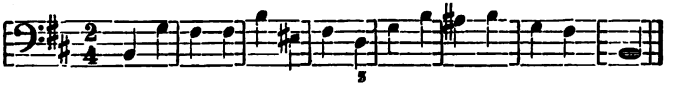


135.

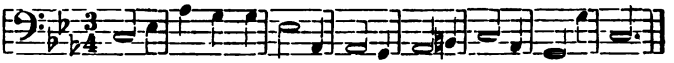


IV. IDEM, MET GEBRUIKMAKING VAN HET VERMINDERD-KL. VERM. 7AK. (EN VOORAL HET OVERM. $\frac{6}{3}$).

136.

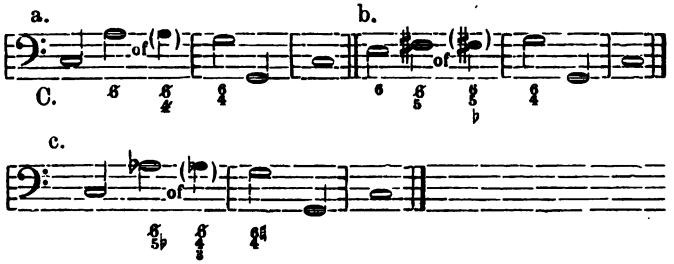


137.

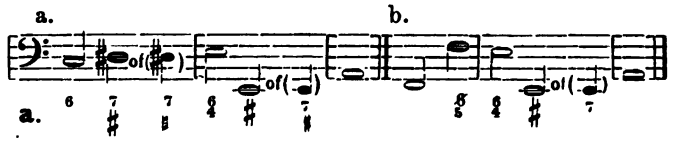


Ten slotte wil ik nog eenige cadensen (sluitingen) met gealtereerde akk. aanwijzen (zie blz. 24 en 25 noot).

138. Groote-terts-toonladder.



139. Kleine-terts-toonladder.



Deze moeten zoo uitgewerkt worden als op blz. 25 aan het slot der noot is aangegeven.

In een volgend deeltje wordt behandeld, behalve de modulatie, de leer van de voorhoudingen, anticipaties — van het orgelpunt en de liggende stemmen, de harmonische figuratie, de doorgaande noten, de wisselnoten, de twee- drie- vijf- zes- zeven- en achtstemmige schrijfwijze, melodievorming enz., zoodat de leerling daarna in staat zal zijn elk muziekstuk, ook het meest ingewikkelde, te kunnen ontleden (analyseeren).

Wag. Boek- en Muziekdr.

HANDLEIDING

BIJ HET ONDERWIJS

IN DE

THEORIE DER MUZIEK

DOOR

W. F. G. NICOLAÏ,
Directeur der Koninklijke Muziekschool te 's Gravenhage.

III.

'S GRAVENHAGE,
MARTINUS NIJHOFF.
1883.

INHOUD.

X. Modulatie . . . . . 1.
XI. Vóórhoudingen . . . . . 24.
XII. Anticipatie . . . . . 52.
XIII. Het Orgelpunt . . . . . 54.
XIV. Harmonische Figuratie . . . . . 64.
XV. Doorgaande noten . . . . . 72.
XVI. Wisselnoten . . . . . 76.
XVII. De tweestemmige schrijfwijze . . . . . 97.
XVIII. De driestemmige schrijfwijze . . . . . 101.
XIX. De vijfstemmige schrijfwijze . . . . . 106.
XX. De zes-, zeven- en achtstemmige schrijfwijze. . 111.
XXI. Melodievorming . . . . . 117.

X.

MODULATIE.

Een opvolging van laddereigene dr. kln. (gelijk de leerl. tot hiertoe maakte) C, G, E, D, A, F, B, G, C, met vermenging van sept. acc. en derzelver omkeeringen, noemde men eertijds modulatie. Later verstond men onder dit woord meer bepaald de uitwijking naar een verwante [1]) of niet verwante toonsoort; in onze dagen is dit laatste nog het geval, maar men noemt ook modulatie het gebruik van allerlei acc., die niet tot de toonsoort behooren, waarin een toonstuk geschreven staat, afwisselend met laddereigene dr. kln. en sept. acc.

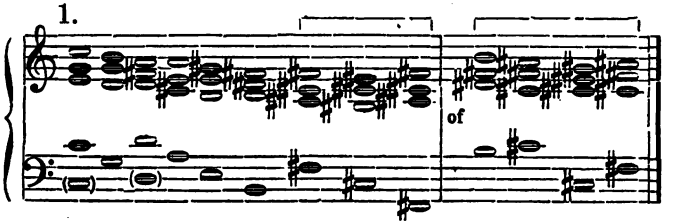
In oude tijden was een uitwijking, of althans een niet-laddereigen ac., een zeldzaamheid — in onze dagen vindt men bijna geen enkel toonstuk meer, waarin niet een of meer „vreemde" acc. gevonden worden.

---

1) Verwante toonsoorten zijn die, welke zich door een voorteeken méér of minder aan den sleutel van elkander onderscheiden; b. v. G en F zijn verwant aan C, want ze hebben één voorteeken, terwijl C niets aan den sleutel heeft. De verwante toonsoorten van Es zijn As en Bes, die òf een mol méér aan den sleutel (As) of één minder (Bes) hebben, enz.

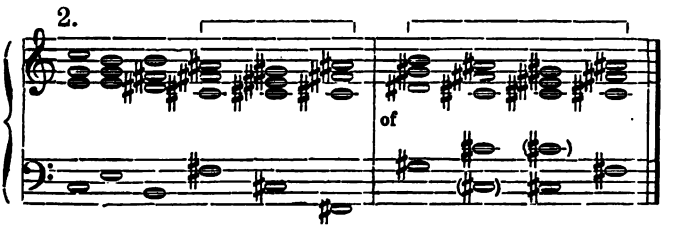
Wil men den leerl. een duidelijk begrip geven van de leer der modulatie, dan houde men zich aan de eenvoudigste bepaling, om alleen door naast-verwante toonsoorten te moduleeren. Wil ik dus van C b. v. naar Fis moduleeren, dan dien ik over G, D, A, E en B te gaan, dus:

1.



Een kortere weg, maar die dan ook de verwantschap uit het oog verliest, hoewel er niets dan dr. kln. worden gebruikt, zou deze zijn:

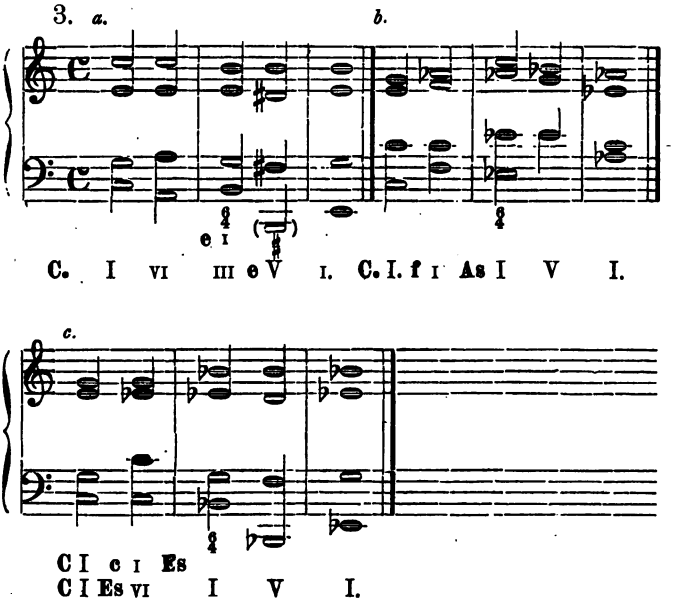
2.



Bij beide modulaties is het gebruik van den gemeenschappelijken toon in het oog gehouden, en een der bekende sluitingen er aan toegevoegd.

De leerling beproeve soortgelijke modulaties naar alle gebruikelijke g. t. en kl. t. tn.lrs. Ook omkeeringen mogen daarbij gebruikt worden, gelijk hier:

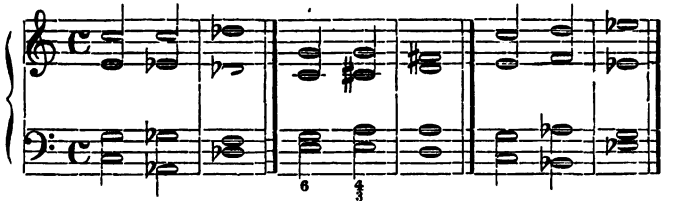
Modulatie.



De tweeërlei becijfering onder N°. 3*a* en 3*c* bewijzen, dat men niet altoos behoeft te wachten tot het „vreemde" ac. optreedt, om het gevoel te verkrijgen, dat er gemoduleerd is. Het ♯ van den eersten trap van de nieuwe toonsoort is reeds zóó veelzeggend, dat een eenigermate muzikaal ontwikkelde, bij het optreden daarvan, het bewustzijn krijgt van den toonaard, waarheen gemod. zal worden.

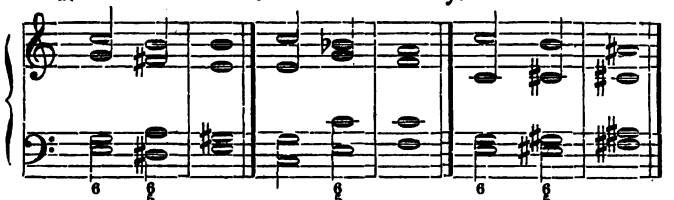
Een voortreffelijk ac. om te moduleeren is het *Dominant-sept-accoord.* Door dit ac. kan men onmiddellijk naar *alle* gebruikelijke toonsoorten uitwijken of overgaan; b. v.:

4. *a.* *b* *c.*



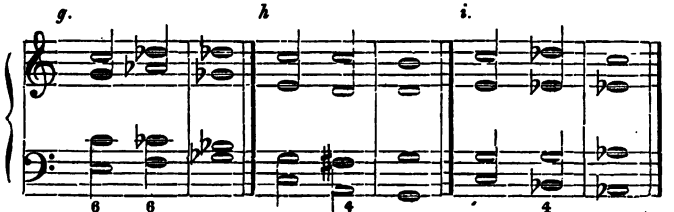
C. I Des V_7 I. C. I D V_7 I. C. I Es V_7 I.

d. *e.* *f.*



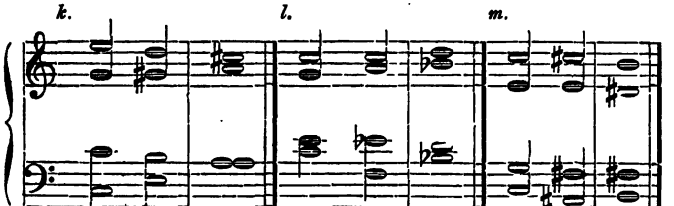
C. I E V_7 I. C. I F V_7 I. C. I. Fis V_7 I.

g. *h* *i.*



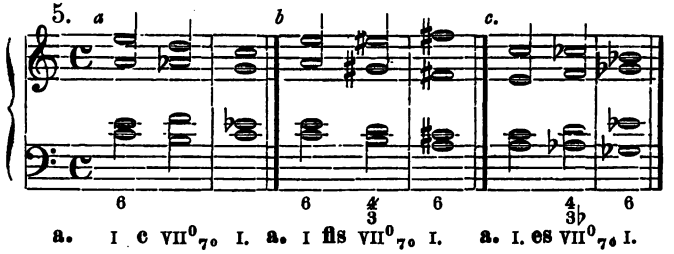
C. I Ges V_7 I. C. I G V_7 I. C. I As V_7 I.

k. *l.* *m.*



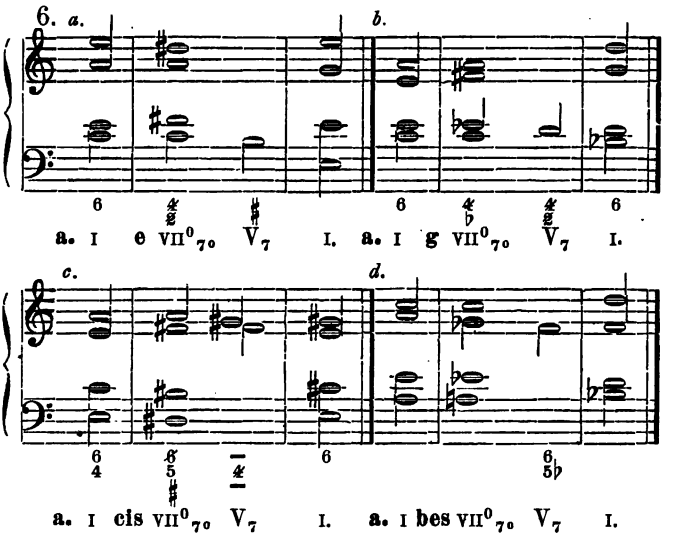
C. I A V_7 I. C. I Bes V_7 I. C. I B V_7 I.

Daarmede kan worden gelijkgesteld het verminderd sept-accoord; b. v.:

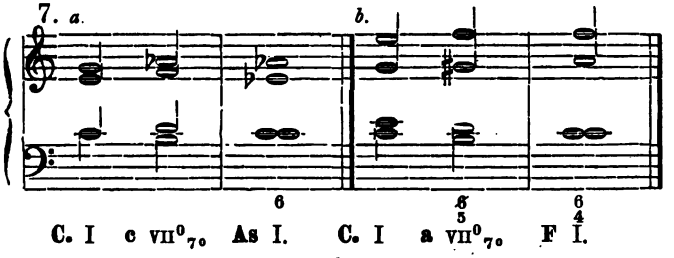


Ja, als middel om te moduleeren moet men dit ac. zelfs nog hooger stellen, als men het beschouwt onder het licht der vrije oplossingen, die daarvan in gebruik zijn, en der enharmonische verwisselingen, die er mede plaats vinden.

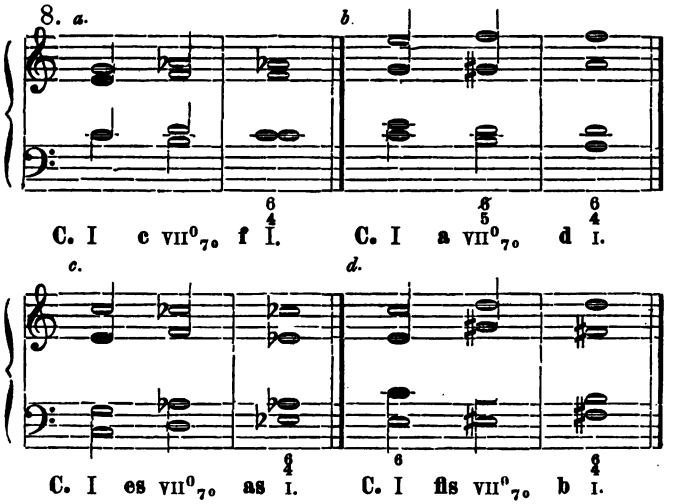
Die „vrije oplossingen" bestaan vooreerst dáárin, dat men 't oplost in dat V_7, waarmee 't bijna gelijkluidend is; b. v.:



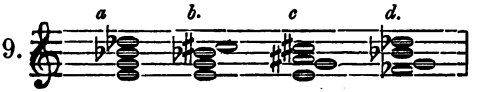
Verder, dat men de sept. laat liggen, in plaats van die te laten dalen:



of wel, dat èn kwint èn sept blijven liggen:

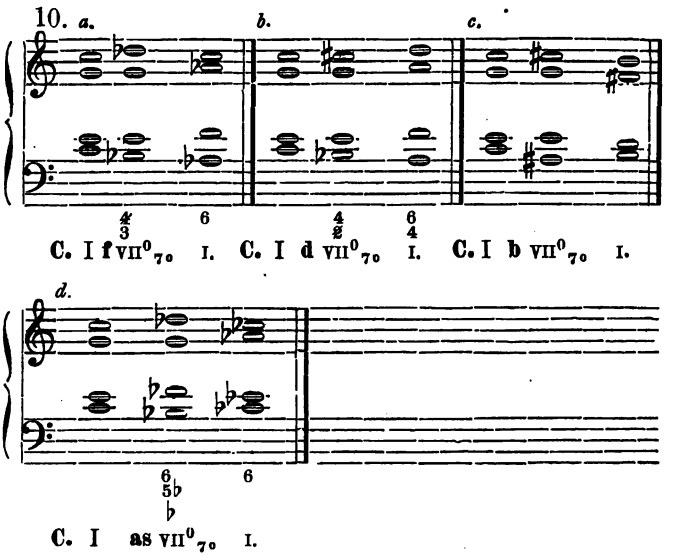


Maakt men gebruik van de enharmonische verwisseling, dan wordt het VII$^{0}{}_{7}$ een onuitputtelijke bron voor de modulatie. Geen ac. kan zoo gemakkelijk enh. verwisseld worden als het VII$^{0}{}_{7}$, omdat het uitsluitend uit kleine tertsen bestaat. Om een voorbeeld te geven:



Deze vier acc. zijn in klank van elkaar niet te onderscheiden; in schrijfwijze behooren zij tot vier verschillende toonsoorten: bij a ziet men het VII$^{0}{}_{7}$ van f; bij b dat van d (1e omk.); bij c dat van b (2e omk.), en bij d dat van as (3e omk.).

Men kan dus door hetzelve naar vier verschillende toonsoorten moduleeren:

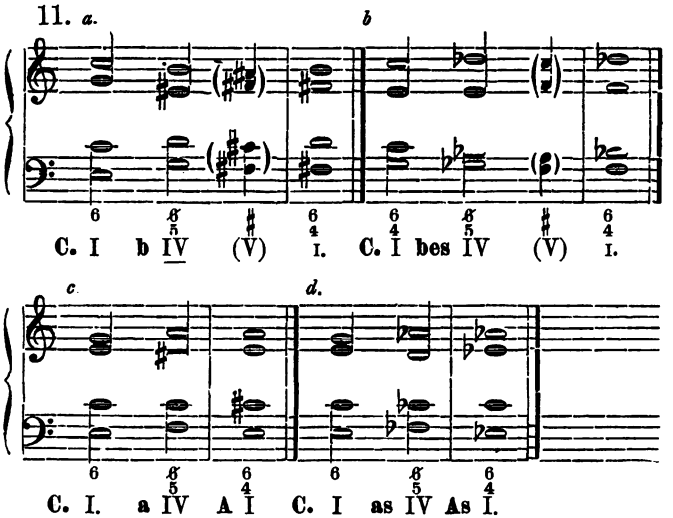


Weet men nu, dat het VII$^{0}{}_{7}$ evengoed in de g. t. t. als in de k. t. t. kan worden opgelost, dan ziet men welk een gemak dit ac. voor de modulatie aanbiedt, te meer als men opmerkt, dat alle VII$^{0}{}_{7}$ acc. tot deze drie kunnen worden teruggebracht:

en dus alle andere VII$^{0}{}_{7}$ òf omkeeringen òf enharmonische verwisselingen van een dezer drie zijn. Men kan dus door dit ac. naar alle groote en kleine tertstoonsoorten overgaan.

Onder de gealtereerde acc. is er een, dat voortreffelijk geschikt is om te moduleeren, t. w. het overm.-kwint-sext-ac.: [1])

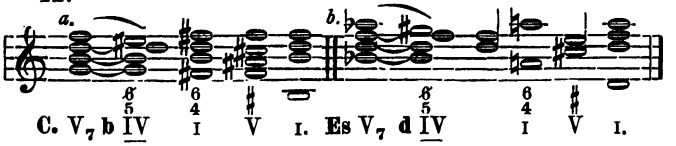
11.



1) Men zie over de gealtereerde acc. het IXde hoofdstuk uit het 2e deeltje (blz. 83, v.v.).

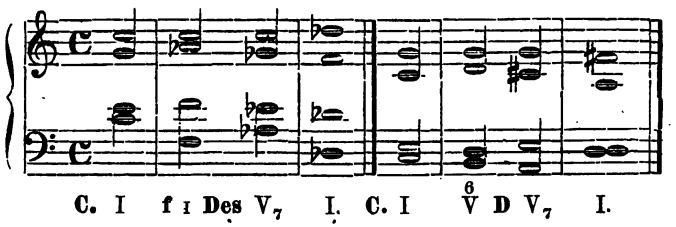
Dit ac., in klank gelijk aan het V_7, zal ookal door enharmonische verwisseling goede diensten in modulatorisch opzicht kunnen bewijzen:

12.

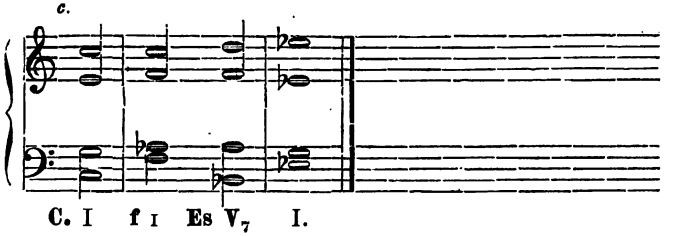


En hiermede zijn nu de voornaamste middelen en is de kortste weg om te moduleeren aangegeven. Het spreekt evenwel vanzelf, dat men niet altoos dien kortsten weg wil of behoeft te gaan, en meestal zal een modulatie winnen door het maken van een kleinen omweg. De overgangen bedoeld hierboven in N°. 4 zouden er zeker beter op worden, als men er een dr.-klank of omkeering daarvan tusschen voegde; b. v.:

13. a. b

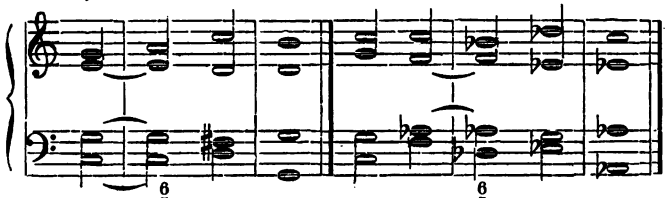


c.

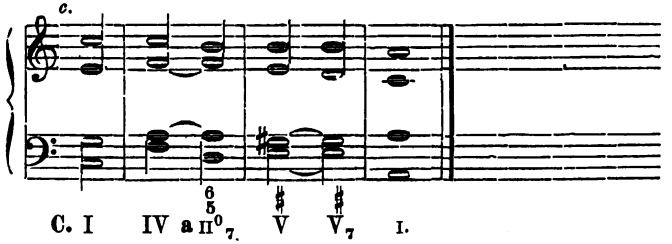


Belangrijker in muzikaal opzicht worden de modulaties, als men, alvorens het V_7 te gebruiken, een der neven-sept. acc. of omk. daarvan laat hooren:

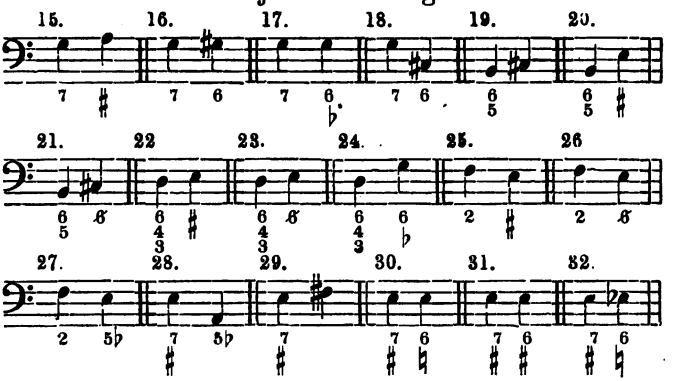
14. *a.* *b.*

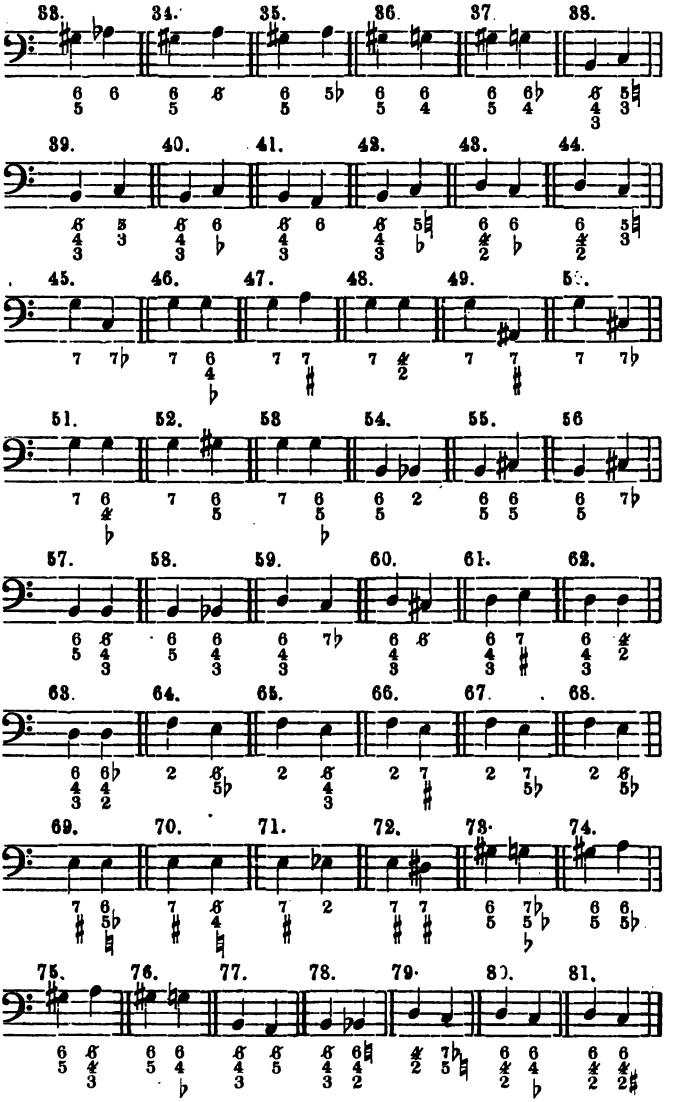


c.

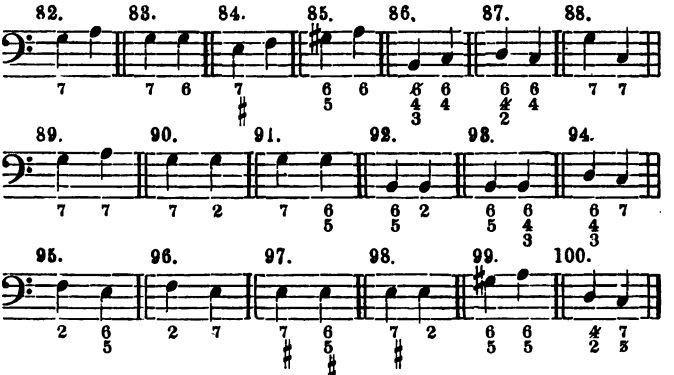


De vrije oplossing van het V_7 biedt óók een ruim veld voor de modulatie; en nu de leerling weet, wat moduleeren is, kan hij de voorbeelden in het 8e hoofdstuk van het 2e deeltje met de volgende aanvullen.




33. 34. 35. 36. 37. 38.
39. 40. 41. 42. 43. 44.
45. 46. 47. 48. 49. 50.
51. 52. 53 54. 55. 56
57. 58. 59. 60. 61. 62.
63. 64. 65. 66. 67. 68.
69. 70. 71. 72. 73. 74.
75. 76. 77. 78. 79. 80. 81.

Vrije oplossingen van het V_7, die in de heerschende toonsoort blijven, zijn de volgende:



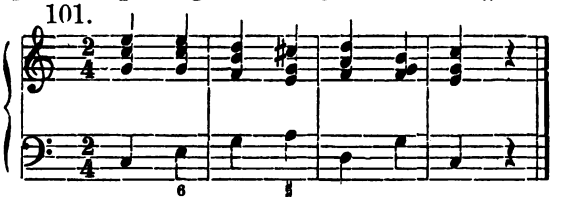
Zij behooren nog tot het 8ste hoofdstuk van het 2e deeltje, waar ze hadden behooren te staan, en wel blz. 62 en v.v. De leerling moet ze alsnog bewerken, en wel gelijk op blz. 2 van dat 2e deeltje betreffende de neven-sept. acc. is verlangd; d. w. z. hij moet eenige acc. voor en na de bovenstaande twee zoeken, schrijven en spelen.

Ik keer nu weer tot de modulatie terug. De nommers 15 tot 81 zullen menig bezwaar opleveren, zoowel wat het ac. betreft, dat op bovenstaande twee moet volgen, als met betrekking tot de becijfering. Voorschriften zouden bezwaarlijk te geven zijn, zonder het bestek van dit werkje ver te overschrijden.

Als raadgevingen in het algemeen kan men zeggen: 1°. laat in het 3e ac. (dat, wat op het tweede der bovenstaande acc. volgt) den bas zooveel mogelijk trapsgewijs gaan; 2°. beschouw het oplossingsac. eerder als den vijfden trap van de toonsoort waarheen gemoduleerd wordt, dan als den eersten of eenigen anderen; 3°. laat de stemmen een *vrijen* weg gaan — wijk dus

af van de bepaling, die zegt, dat men bij de oplossing der sept.-acc. al de stemmen een *bepaalden* weg moet laten gaan — en 4°. raadpleeg het muzikaal gehoor of, zoo dat niet ontwikkeld genoeg is, een bekwaam onderwijzer. Reeds het eerste nommer (15) geeft aanleiding tot toepassing eener vrije stemvoering:

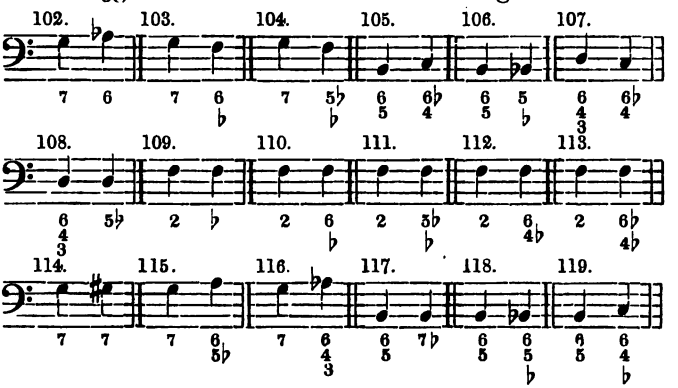
101.

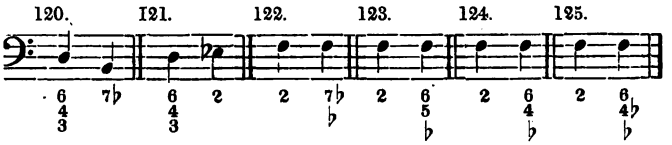


C I – V_7 d V_7 I C V_7 I.

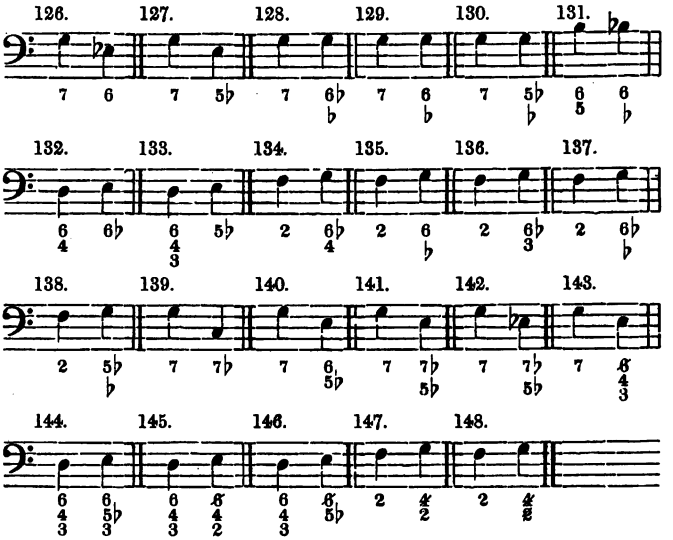
Men kan hier de terts bij de oplossing van het eerste V_7 niet „een trap laten klimmen", gelijk bij de leer der oplossing aanvankelijk werd verlangd; en bij het tweede V_7 moet de sept een trap stijgen in plaats van te dalen. In dit voorbeeld ziet de leerling tevens, op welke wijze hij de bassen moet uitwerken.

Vrije oplossingen van V_7-acc., waarbij gemoduleerd wordt, bij liggen-blijvenden sept (zie II blz. 77), zijn te verkrijgen door het uitwerken der volgende bassen:





Vrije oplossingen der V_7 acc., waarbij gemoduleerd wordt bij klimmende sept (zie II, blz. 76), kunnen door de volgende acc. worden gevormd:

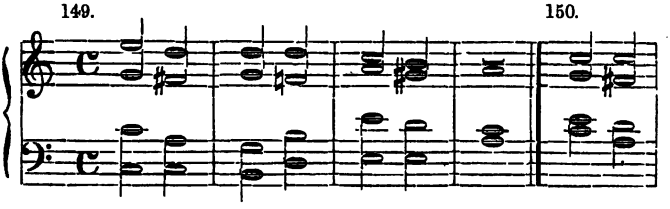


Na deze voorbereidende oefeningen zal het den leerling wel niet veel moeite kosten, om op allerlei wijzen te moduleeren. Het spreekt vanzelf, dat bovenstaande voorbeeldjes in alle gebruikelijke g. t. t. en k. t. t. moeten worden getransponeerd, en elk onderwijzer zal goed doen zijn leerlingen geen twee toonstukken in verschillende toonsoorten, achtereenvolgend te laten spelen, zonder ze een goede en fraaie modulatie te laten maken.

In de theorie-les moeten van nu af telkens door den onderwijzer eenige modulaties worden gevraagd, waarbij het zeer nuttig zal zijn, als hijzelf de acc. aanwijst, door welke de leerling moduleeren moet.

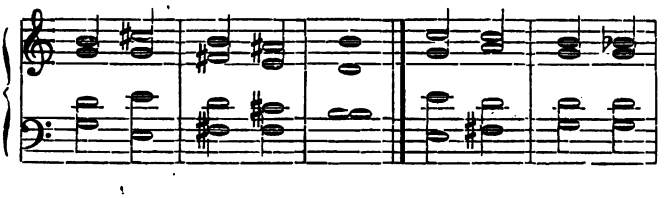
Gewoonlijk raakt men, zelfs bij de eenvoudigste modulaties, eenige acc. aan van naastverwante toonladders, alvorens naar die toonsoort te moduleeren, die aangewezen is; b. v.:

149.

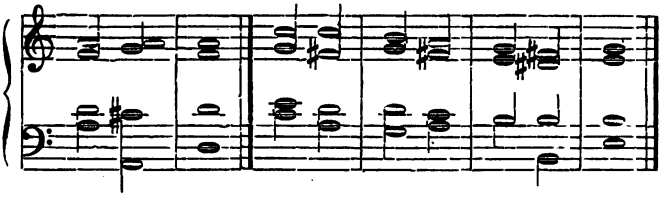


150.

151.

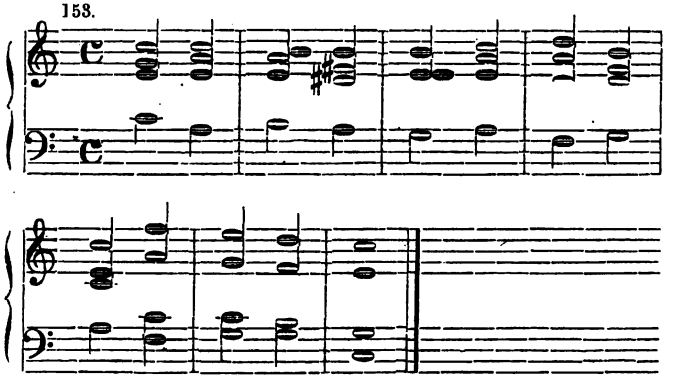


152.



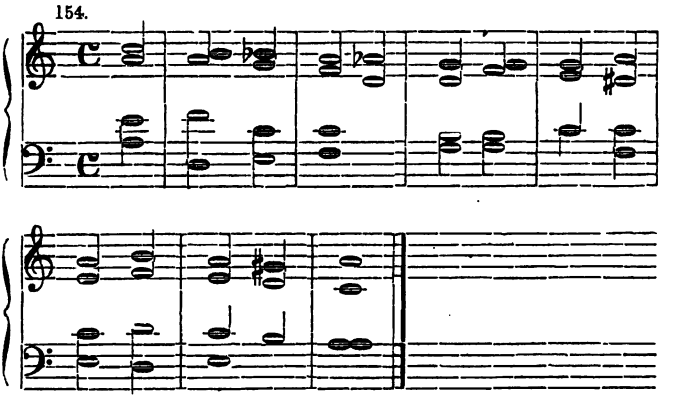
Wil men een tusschenspel maken tusschen twee toonstukken, die in dezelfde toonsoort blijven, en toch modulatie aanbrengen, dan kan 't op de volgende wijze geschieden:

153.



of over twee toonaarden heen, weer tot die, waarvan men uitging, terugkeeren:

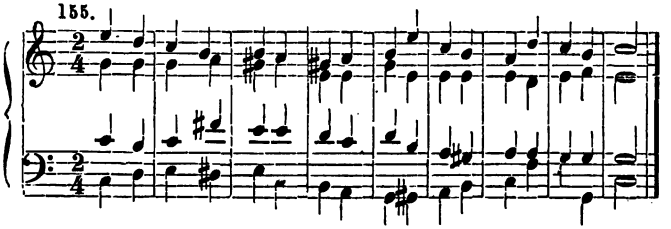
154.



En zoo kan men afwisseling brengen, tot in het oneindige, om zoo te zeggen. Men gaat b. v. van F over Fis naar Bes; van F over G naar Bes; van F over As naar Bes; van F over A naar Bes, enz. En niet alleen naar de gr. t. tn.lrs., maar ook naar en van de k. t. tn.lrs. De volgende „Bassen met modulaties"

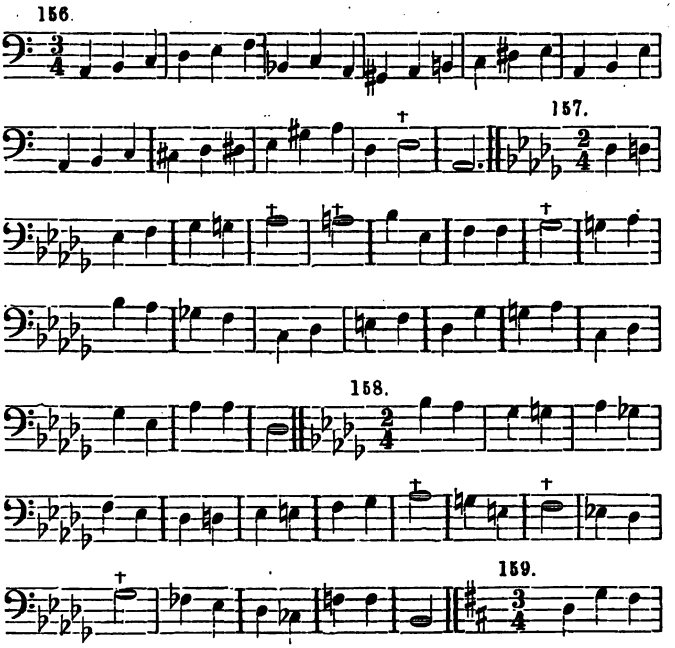
moeten daarna door den leerling bewerkt worden, zooals door mij met de eerste bas is geschied:

155.

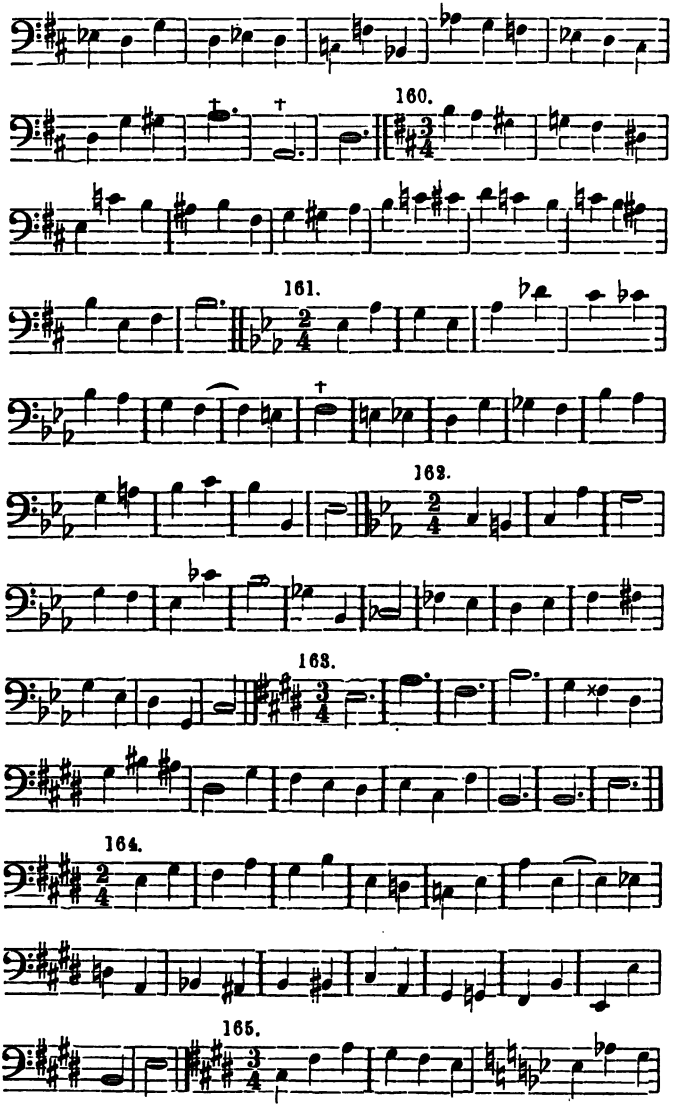


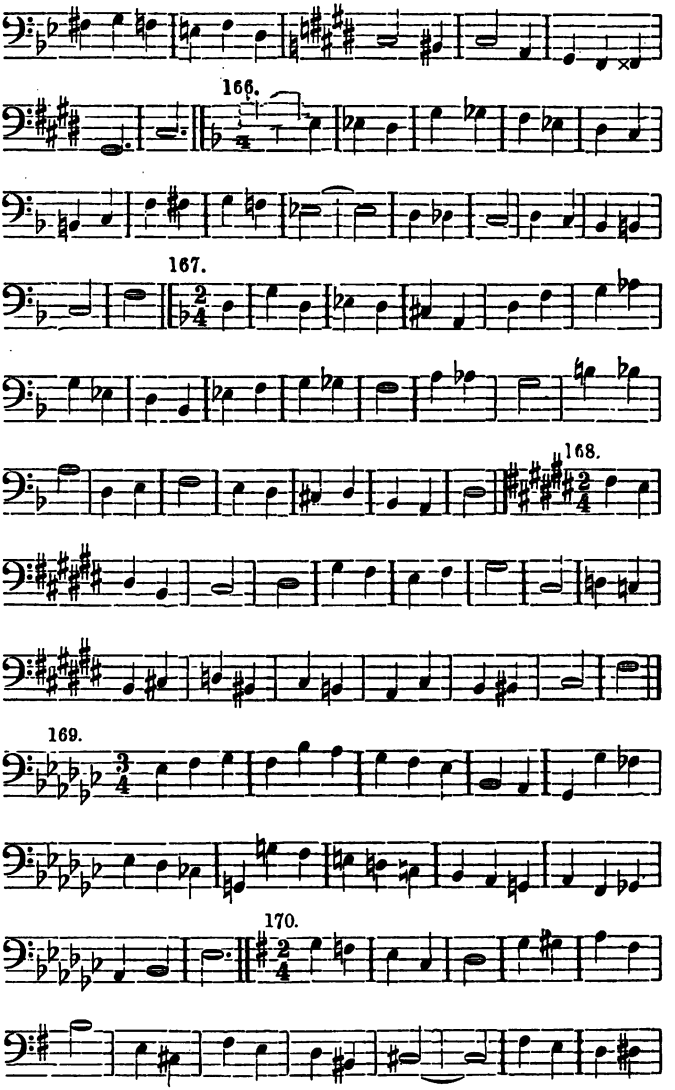
Bassen met modulaties.

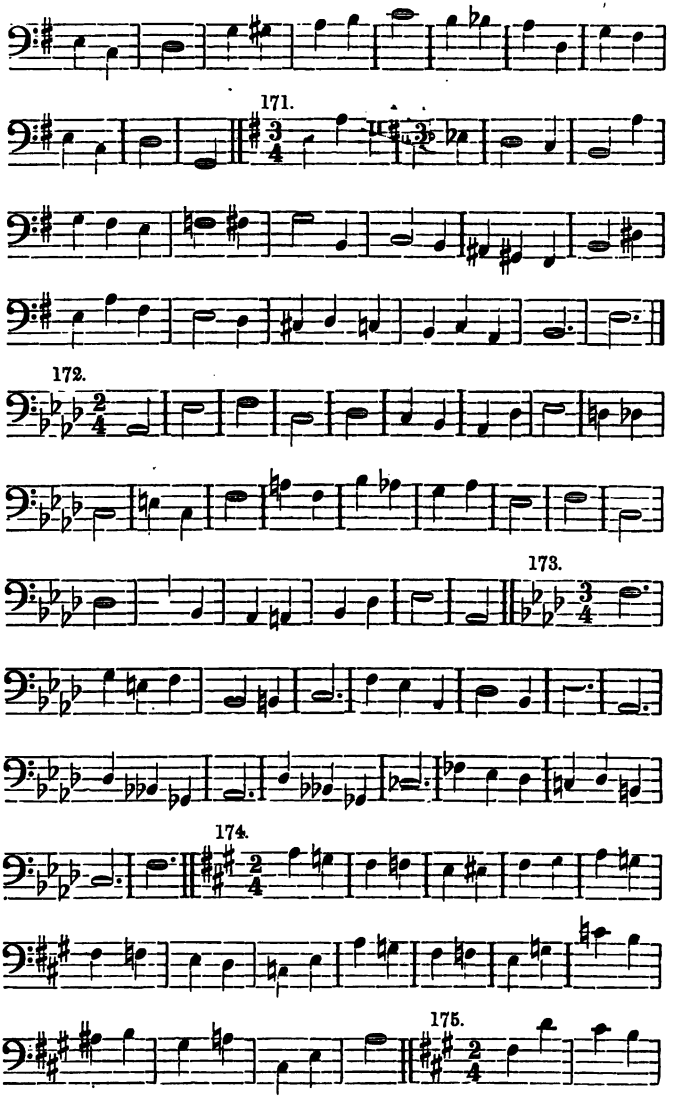
156.

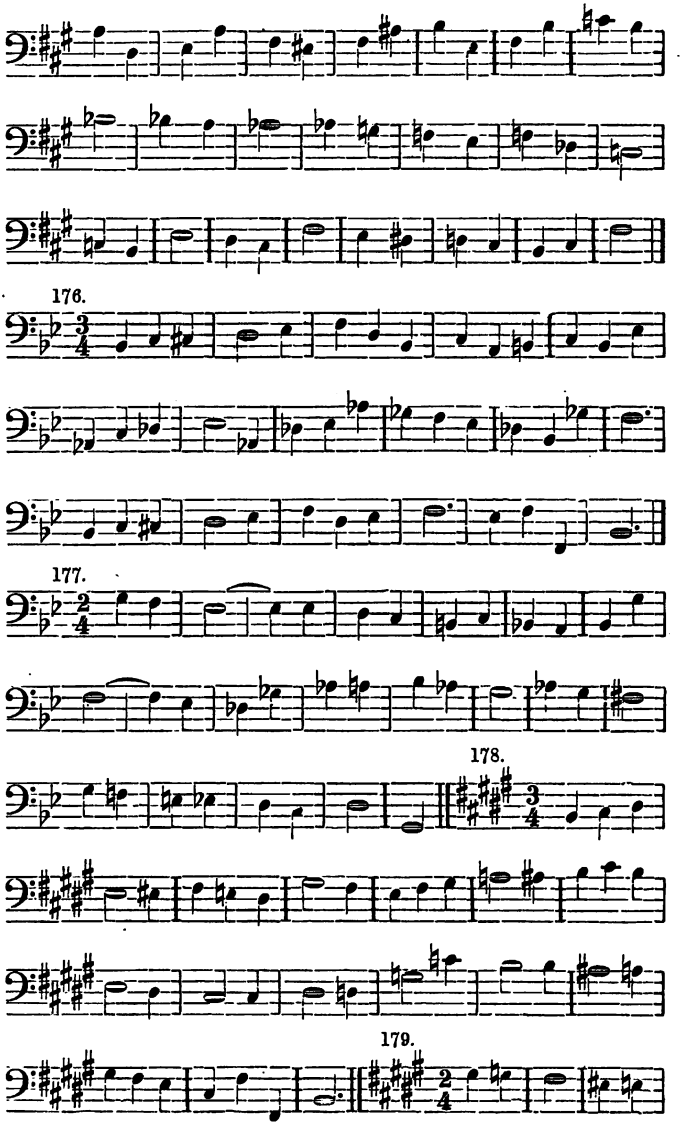


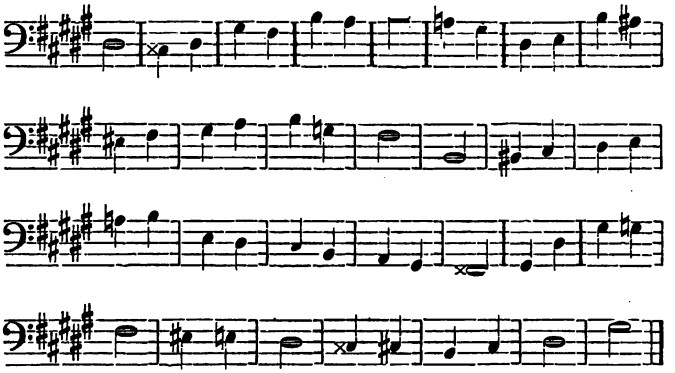
†) De halve noten met of zonder punt (behalve die in de slotmaat) moeten twee of drie verschillende acc. hebben.


160.
161.
162.
163.
164.
165.


166.
167.
168.
169.
170.

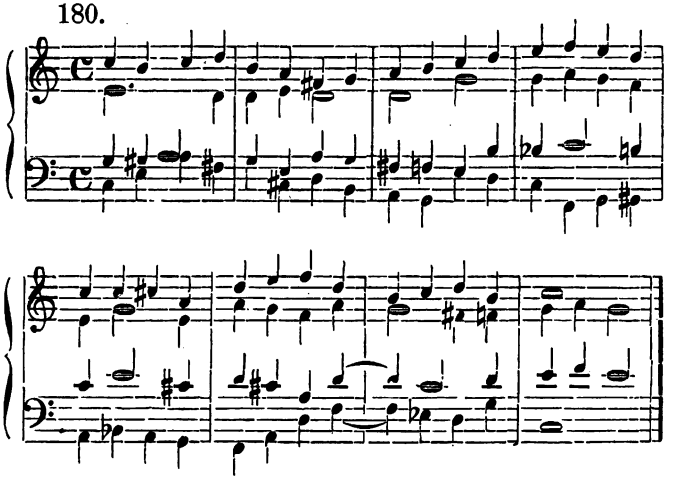

171.
172.
173.
174.
175.


176.
177.
178.
179.

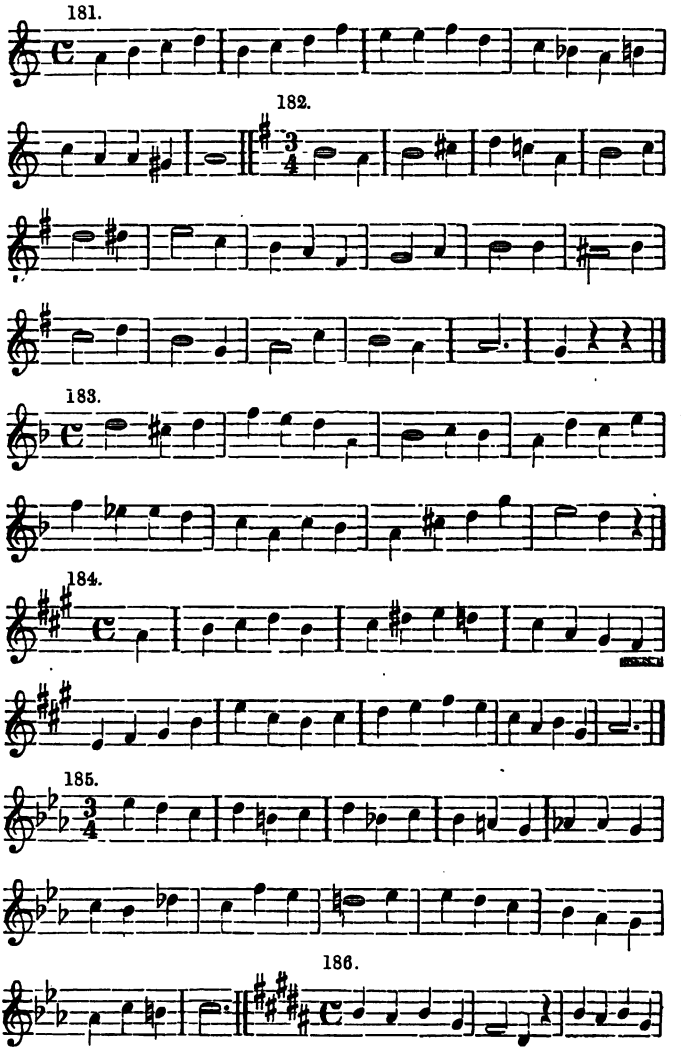


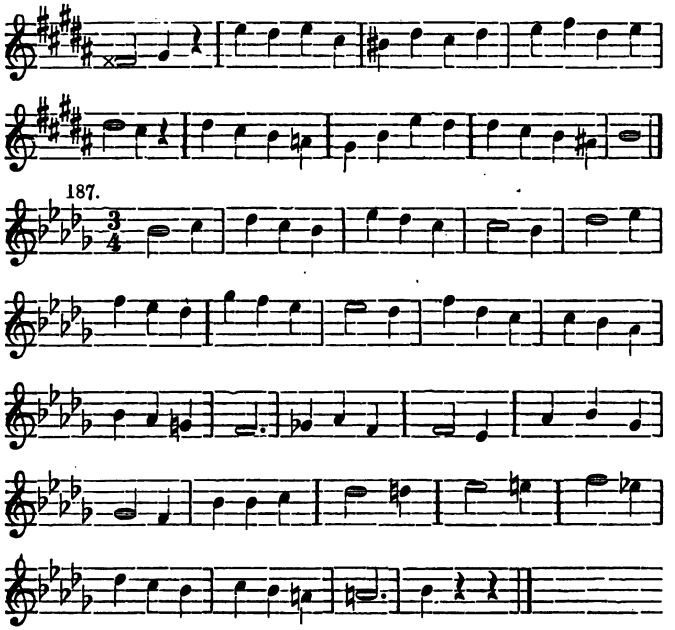
Heeft de leerling deze „bassen" uitgewerkt (liefst op meer dan één wijze), dan moet hij de volgende „Melodieën" bewerken, er eerst eene zangrijke bas bijzoekende, en zoo veel vreemde acc. gebruikende als mogelijk is, zonder overladen te schrijven, b. v. zooals de eerste, door mij bewerkt:

180.



Melodieën om vierstemmig te bewerken.





XI.

VÓÓRHOUDINGEN.

Beschouwt men de oudste overblijfselen van meerstemmige muziek, dan vindt men in hoofdzaak accoordverbindingen, zooals de leerling ze tot hiertoe gezien en gemaakt heeft: drieklanken en sept.-accoorden aan elkaar verbonden, meestal zonder opeenvolgende kwinten of octaven in dezelfde twee stemmen. De zucht naar verandering, het streven naar verbetering, deed zich evenwel al spoedig ook hier gelden. De eerste

poging daartoe bestond in het doen achterblijven van enkele intervallen uit een ac., terwijl de overigen als naar gewoonte voortgingen.

In plaats van

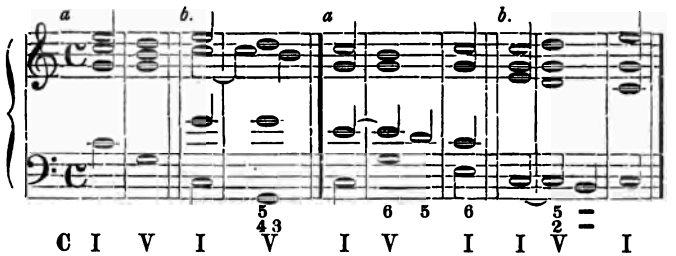
188.

schreef men

189.

D. w. z. de sopraan bleef eenige oogenblikken stilstaan, terwijl de overige stemmen hun weg vervolgden. Zooals men ziet, heeft men hier met een dissonant te doen; en in waarheid was het streven dáárheen gericht, een tijdelijken wanklank te verkrijgen, die, evenals ware 't een 7-ac., „opgelost" moet worden. Zooals ik hier met de sopraan deed, kan de leerl. 't met alt, tenor en zelfs met de bas beproeven.

190. 191.

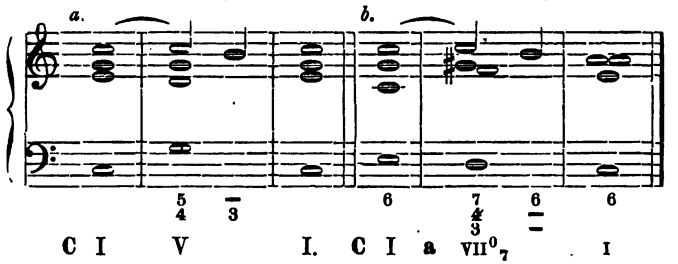


Voor dergelijke „vertraging" heeft men, in navolging van de duitsche benaming „vorhalt", bij ons te lande het woord „voorhouding" aangenomen, waarmee aangeduid wordt een oponthoud der stemmen, zooals hierboven is aangeduid. Liever zou ik daarvoor het woord „voor*be*houding" gebruiken, omdat ik daarin aanleiding vind de leerlingen de volgende verklaring

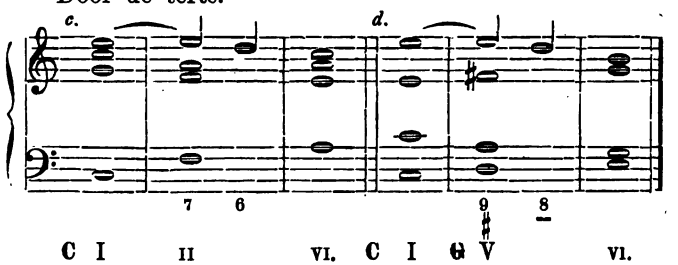
te geven: „ik behoud mij voor" u zoo aanstonds de juiste noot te geven, die tot het ac. behoort.

Bij de voorhouding heeft men op het volgende te letten: a. dat ze trapsgewijs moet plaats hebben; b. dat ze moet voorbereid worden; c. dat ze moet opgelost worden; d. dat de voorbereiding moet geschieden op het lichte maatdeel (arsis) en de voorhouding zelf moet vallen op het zware maatdeel (thesis); e. dat de voorbereidende noot even lang moet zijn (des noods langer) dan de voorhoudingsnoot — *niet* korter. De *voorbereiding* van de voorhouding kan geschieden door elke noot, waaruit een (de voorhouding voorafgaande) drieklank bestaat; ook enkele intervallen der sept-acc. leenen zich tot het maken van voorhoudingen, vooral die van het V_7.

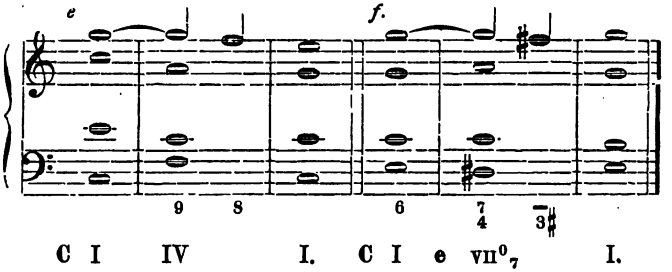
192. Voorbereiding door het octaaf van den grondtoon.



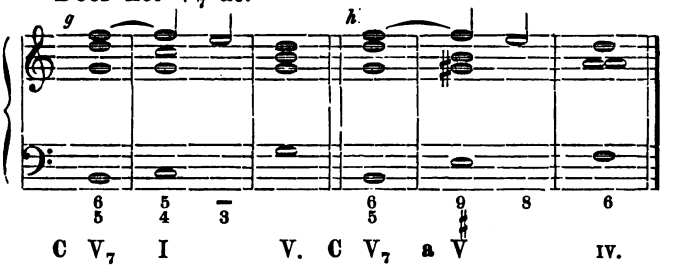
Door de terts.



Door de kwint.

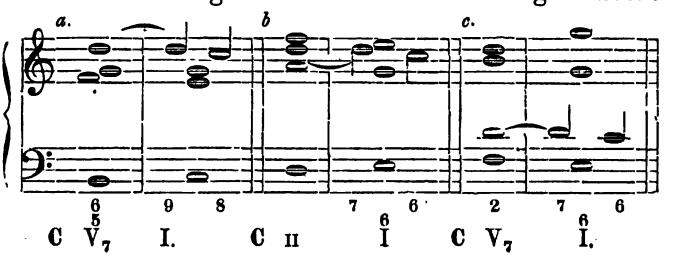


Door het V_7 ac.

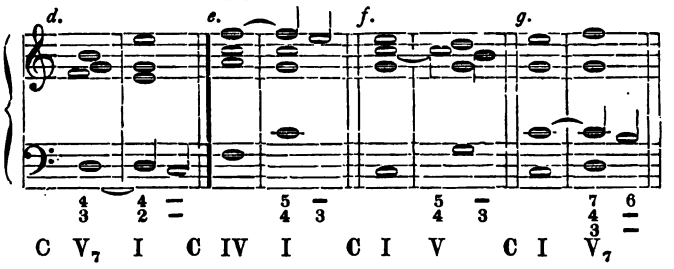


Hoe de voorhouding in iedere stem voor een interval van den drieklank en voor enkele intervallen der 7 acc. kan gebruikt worden, bewijzen de volgende voorbeelden.

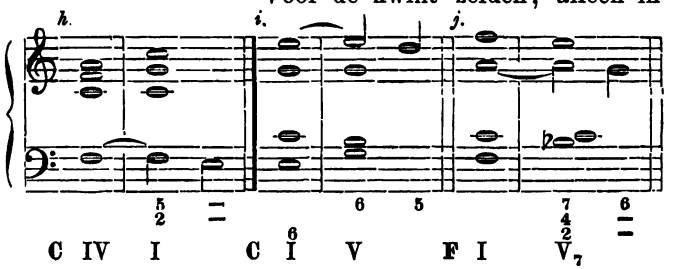
193. Voorhouding voor het octaaf van den grondtoon.



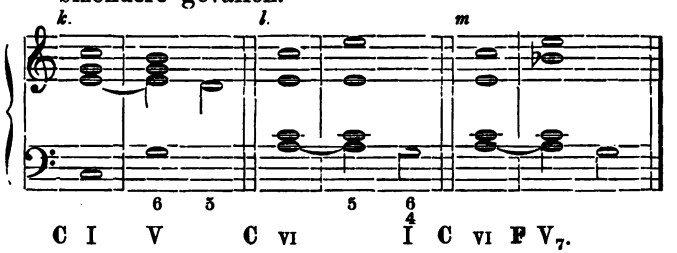
Voor de terts.



Voor de kwint zelden, alleen in

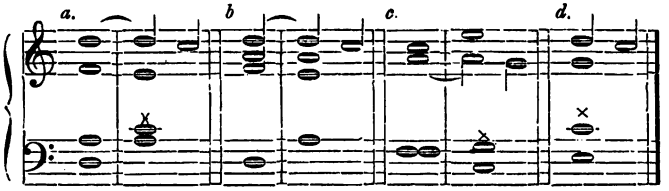


bizondere gevallen.



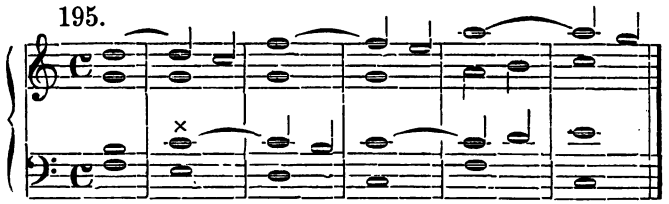
De *oplossing* geschiedt in dezelfde stem, waarin de voorhouding is aangebracht en wel trapsgewijs. Hierbij heeft men in het bizonder te letten op de *verdubbeling* der intervallen. Het klinkt n. l. meestal slecht als de noot, *die wordt voorgehouden,* verdubbeld wordt, en men doet wel dit zoo veel mogelijk te vermijden, b. v.:

194.

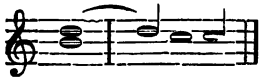


Bij *a* gaat de tenor van a naar c; nu is c evenwel voorgehouden in de sopraan. Dit doet een muzikaal ontwikkeld gehoor (of gevoel) onaangenaam aan, weshalve de schrijfwijs bij *b* te verkiezen is. Zoo is het ook met de verbinding bij *c*: de g in den tenor klinkt onaangenaam tegen de voorhouding a (van g) in de alt. Een verdubbeling zooals bij *d* is evenwel minder hinderlijk; de reden daarvan ligt in de kracht van den grondtoon. Deze is tegen een verdubbeling beter bestand dan de terts of kwint, zooals bij *a* en *b* het geval was. Evenwel bij een geregelde stemvoering, kan men een verdubbeling tegen den grondtoon wel verdragen, b. v.:

195.

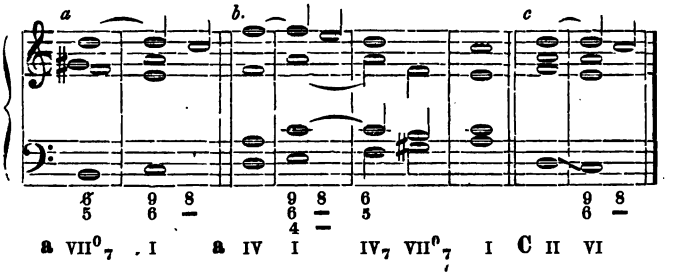


Men mag hierbij niet uit het oog verliezen, dat bij deze verdubbeling altoos op minstens één octaaf afstand is gerekend; een verdubbeling in de prime, of éénklank, klinkt slecht:

196. 

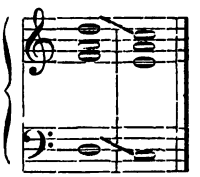
Een verdubbeling tegen de voorhouding van *terts* en *kwint* kan evenwel worden toegestaan, als die verdubbeling *door de bas* geschiedt:

197.



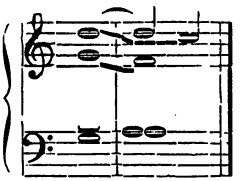
Het derde voorbeeldje (197, *c*) wijst een fout aan, waarop men bij de voorhoudingen wèl heeft te letten. Men meent dikwerf, dat men door het aanbrengen van voorhoudingen verboden octaven of kwinten ontgaat, en niets is minder waar! De vertraging der intervallen wischt het begrip van de *eigenlijke* opvolging der intervallen niet uit. Ieder theoreticus weet, dat de oorspronkelijke stemvoering, bij *c*, is:

198.



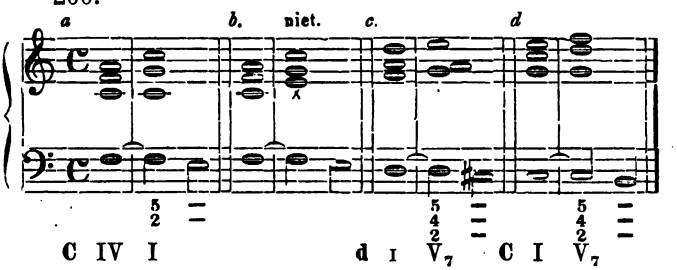
en hij gevoelt dus ook het onaangename der verboden octaven. Met verboden kwinten is dit insgelijks het geval. Het zou gebrek aan muzikalen smaak verraden, indien men aldus schreef:

199.



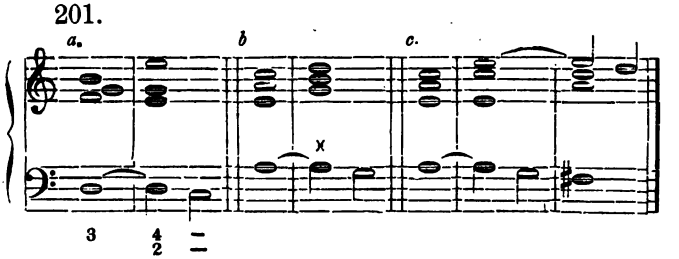
De voorhoudingen door de bas gemaakt, en die meestal voor de terts van een ac. worden gevonden, veroorloven geen verdubbeling, juist omdat het de terts is, die van den beginne af, door mij minder geschikt voor de verdubbeling is verklaard:

200.



De leerling zal zelf gevoelen, dat de klank bij *a* veel beter is dan die bij *b*. Dezelfde gewaarwording zal hij ondervinden bij het 2e. voorbeeldje in het volgende nommer, waar de g in den tenor niet fraai klinkt tegen de voorhoudingsnoot a in de bas:

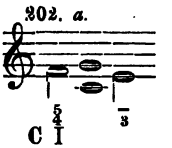
201.



Wat de becijfering der voorhoudingen betreft, uit de bovenstaande voorbeeldjes is die reeds gedeeltelijk te leeren.

Ligt de voorhouding in een der drie bovenste stemmen, dan zet men één (of meer dan een) cijfer, dat de voorhouding, en een ander, dat het hoofdbestanddeel van het ac. aanwijst. Voorhoudingen worden aldus becijferd: voor de terts zet men $\frac{5}{4}\frac{-}{3}$

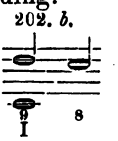
202. *a.*



(de 5 duidt de kwint, de 4 en 3 de kwart en terts aan); de eerste is hier thans de voorhouding.

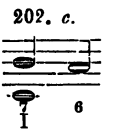
202. *b.*

Voor den grondtoon schrijft men 9, 8



202. *c.*

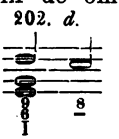
Voor de sext zet men 7, 6



Bij acc. in de omkeering schrijft men: Voor het

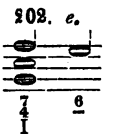
202. *d.*

sext-ac. $\frac{9}{6}\frac{8}{-}$



202. *e.*

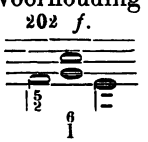
Voor het kwart-sext-ac. $\frac{5}{3}\frac{4}{-}$, of $\frac{7}{4}\frac{6}{-}$



Ligt de voorhouding in de onderste stem, dan wordt eveneens nauwkeurig aangegeven, welk interval de dissonant — of voorhouding — teweegbrengt. Zoo schrijft

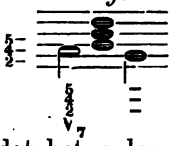
202 *f.*

men b. v. $\frac{5}{2}\frac{-}{=}$



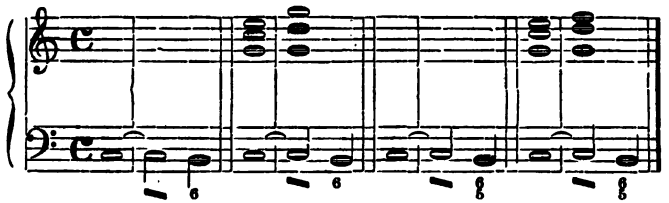
bij de voorhouding van het sext-ac. Bij de voor-

202. *g.*

houding voor een sept-ac. schrijft men 

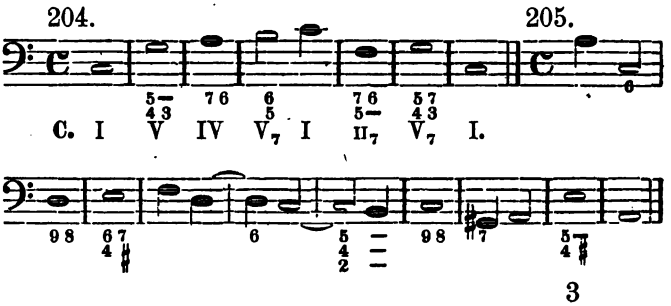
De dwarsstreepjes er naast duiden aan, dat het oplossings-ac. de intervallen uit het vorige ac. onveranderd doet blijven. Soms ziet men in de bas, als deze een voorhouding maakt, eenvoudig een schuin streepje staan, waardoor de voorhouding wordt aangeduid, terwijl onder (of boven) het ac. zelf de becijfering te vinden is; b. v.:

203. *a.* *b.* *c.* *d*



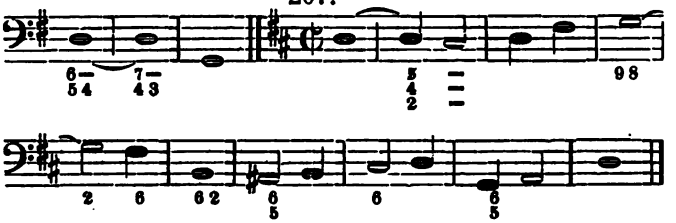
a en *c* zijn de voorbeelden, *b* en *d* is de uitvoering. In de volgende voorbeelden zijn véél voorhoudingen aan te brengen; de becijfering is volgens de gewone manier geschied (dus *niet* met schuine strepen in de bas).

204. 205.

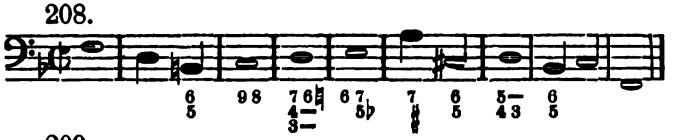


206.

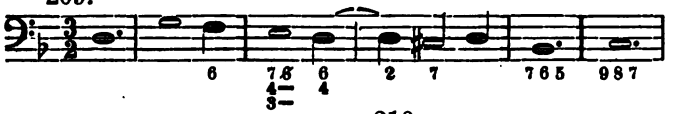
207.



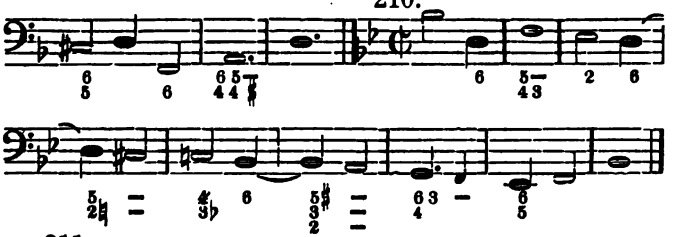
208.



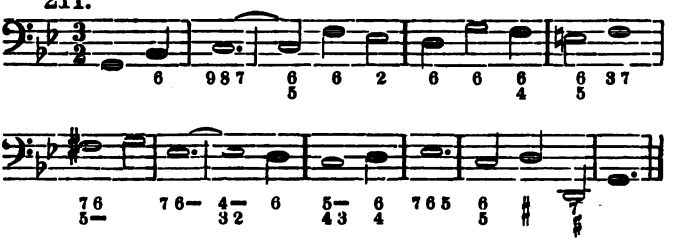
209.



210.



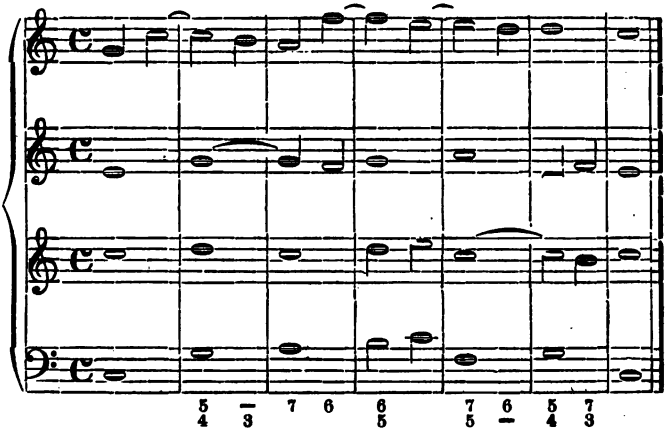
211.



Om een helder in- en overzicht te verkrijgen van de goede stemvoering bij de voorhoudingen is het wenschelijk, dat de leerl. beproeve de bovenstaande voorbeelden op vier notenbalken te schrijven. Eerst mag hij drie vioolsleutels en een bassleutel gebruiken — waarbij hij niet uit het oog moet verliezen, dat de tenor (volgens een zeer zonderling gebruik) altoos *een octaaf* HOOGER *geschreven wordt, dan hij eigenlijk klinkt*; [1]) later moet hij leeren, in den sopraan-, alt- en tenor-sleutel, met den bas-sleutel te leeren schrijven.

Het eerste voorbeeldje op de eerste der door mij aangegeven wijzen geschreven, zou er aldus uitzien:

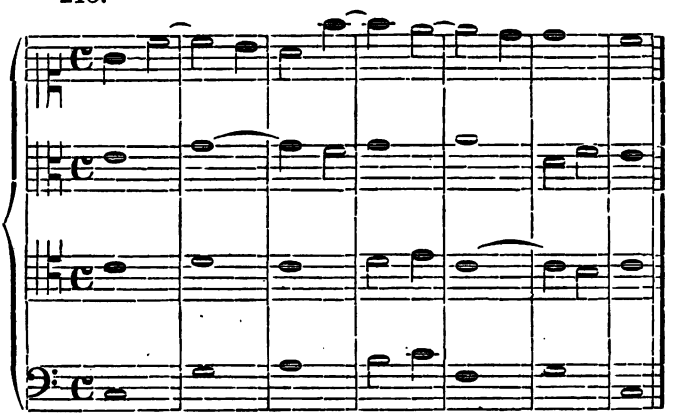
212.

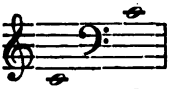


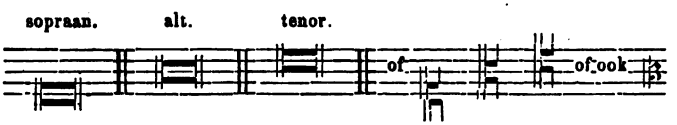
In de drie c-sleutels overgebracht ziet hetzelfde voorbeeldje er aldus uit:

1) Als de leerl. vierstemmige koren voor mannenstemmen op de piano heeft te spelen, moet hij aan deze onjuiste schrijfwijs wèl denken en de twee tenorpartijen een octaaf lager spelen; in vierstemmige koren voor sopr., alt, tenor en bas, zal hij vanzelf de noten van den tenor lager spelen, omdat die anders veeltijds boven de sopraan zouden gaan.

213.



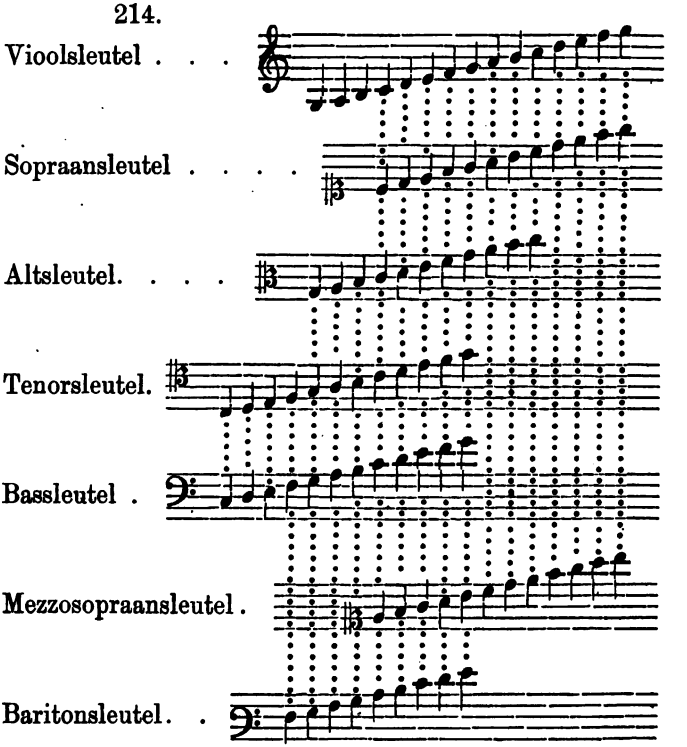
Ter verduidelijking van deze laatste schrijfwijze wil ik den leerl. opmerken, dat de c-sleutel altoos één en dezelfde noot aanduidt, t. w. het ééns gestreept c  (in den g-sleutel op de 1e hulplijn, onder den balk, of, wat hetzelfde is, in den bas-sleutel op de eerste hulplijn boven den balk). In zangwerken van ouderen en zelfs van nieuweren tijd, vindt men den c-sleutel dikwerf aangewend, weshalve de leerl. er goed mee bekend moet zijn; heeft hij later partituren te lezen of iets te transponeeren, dan zal de kennis dezer sleutels hem onschatbare diensten bewijzen. De vorm is nog al afwisselend, doch komt meestal hierop neer:



De omvang der stemmen waarvoor deze sleutels gebruikt worden, is op deze wijze aanschouwlijk voor te stellen (den noten in de g- of viool-sleutel er boven gesteld,

mogen den leerling als wegwijzer dienen om duidelijk en zeker te weten, wáár hij de klanken te zoeken heeft):

214.

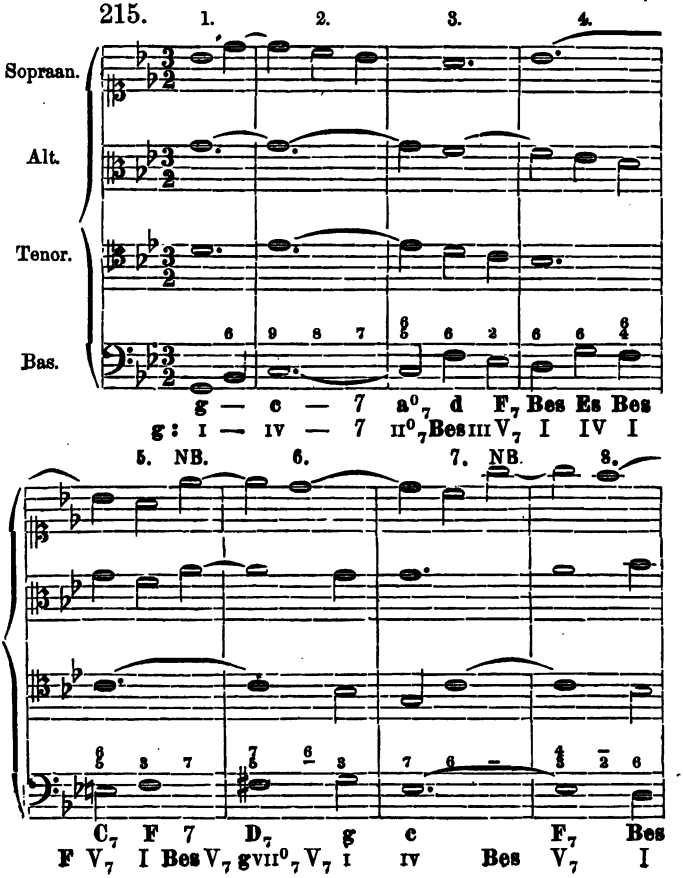


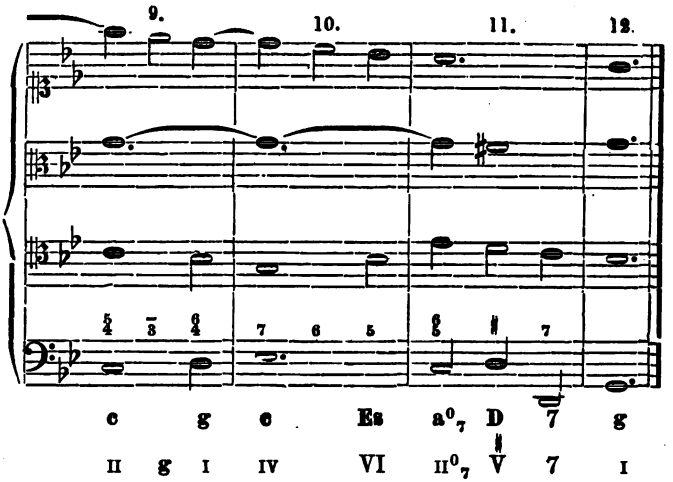
Bij het uitwerken dezer voorbeelden, mag de leerling, met betrekking tot de stemvoering, ietwat vrijer te werk gaan dan tot nu toe is geschied; anders zou hij niet altoos fraaie voorhoudingsverbindingen kunnen tot stand brengen. Wijde en enge liggingen zullen, in een en hetzelfde nommer kunnen, soms *moeten* aangewend worden, waarbij men heeft in acht te nemen: dat de stemmen nooit allen tegelijkertijd van het eene

tot het volgende ac. mogen gaan (of springen), tenzij men een en hetzelfde ac. in zijn verschillende liggingen wil laten hooren; in dat geval evenwel kan elke stem op zichzelf een vrijen weg gaan, mits de andere stemmen (hetzij alle of eenige) rustig op hun plaats blijven.

Men zie het volgende voorbeeld en de daarop volgende verklaring:

215.



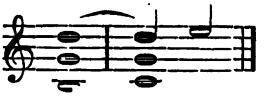


De enge ligging waarin het nommer begint, wordt in de vijfde maat verwisseld tegen de wijde; daarin wordt voortgegaan tot in de elfde maat, waar de enge ligging weer verschijnt.

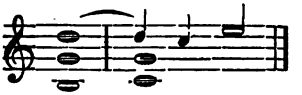
Dit was mogelijk door de vrije stemvoering van sopraan en tenor; de eerste maakt in de vijfde maat een sprong in de sept, zie bij N.B., die hier mocht gedaan worden, omdat de grondtoon in de bas ligt en daar blijft; hetzelfde geschiedt in de 7e maat bij rust in al de overige stemmen en veroorzaakt een betere plaatsing van de voorhouding. De sprong, welken de tenor maakt in maat 10 en 11, terwijl de alt rustig op haar plaats blijft, geeft aanleiding tot een fraaie stemvoering van den tenor — een bekend slotformulier bovendien — en stelt ons tevens in de gelegenheid, om weer in dezelfde (enge) ligging te sluiten, waarin het stukje begonnen is.

Voorhoudingen *onder* de noot, of, zooals men ge-

woonlijk zegt: „voorhoudingen van beneden", komen zeldzamer voor en worden dan veelal beschouwd als ontleend aan de gewone voorhoudingen (van boven). Men beweert, dat b. v. deze voorh. van beneden

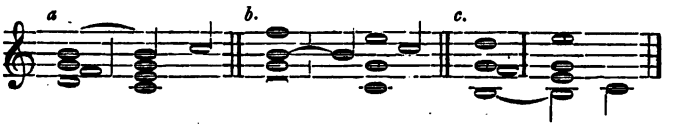
216. 

eigenlijk niets anders is dan een wijziging van deze:

217. 

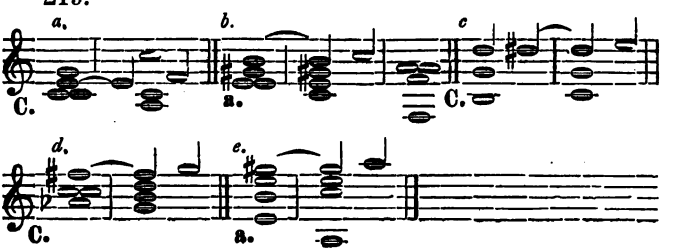
Ik wil niet onderzoeken in hoever deze bewering al of niet op goede gronden rust, maar eenvoudig den leerling mededeelen, dat er wel degelijk voorh. van beneden bestaan, zooals de volgende voorbeelden bewijzen.

218.



Hier ziet men, hoe b. v. de zevende trap als voorh. van beneden kan gebruikt worden; en op dezelfde wijs kan men handelen, overal waar in een der stemmen de afstand van een kleine seconde wordt gevonden. B. v.:

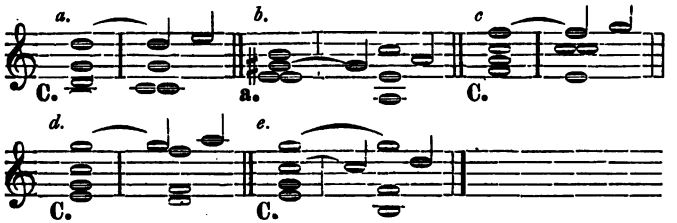
219.



In het bizonder komen *de gealtereerde acc.* hier in aanmerking (zooals hierboven bij nº. 219 *c.* en *d.*, te zien is). Ook bij de voorh. van beneden is de verdubbeling van de voorgehouden noot af te keuren, behalve in de bas.

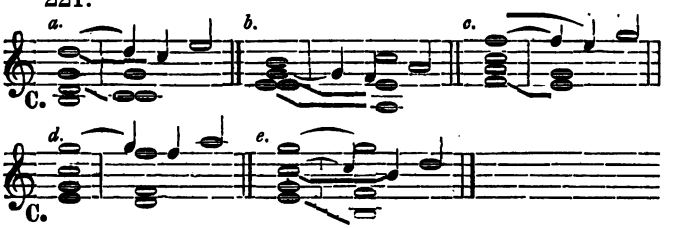
Voorhoudingen van beneden met een groote seconde komen óók wel voor, maar worden door strenge theoretici afgekeurd.

220.



Eenigszins gedwongen klinkt de verklaring door deze theoretici gegegeven, „wáárom" men deze voorh. afkeurt. Men beweert n.l., dat de voortgang een „onnatuurlijke" is, en, steunende op de daareven door mij in het licht gestelde bewering: dat voorh. van beneden niets anders zijn, dan gewijzigde voorh. van boven, zegt men, dat er verboden kwinten en octaven te vinden zijn in opvolgingen gelijk de bovenstaanden.

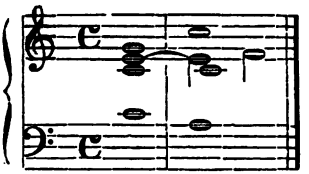
221.



Van meer gewicht dunkt mij een omstandigheid, die bij het gebruik der voorh. is op te merken, en

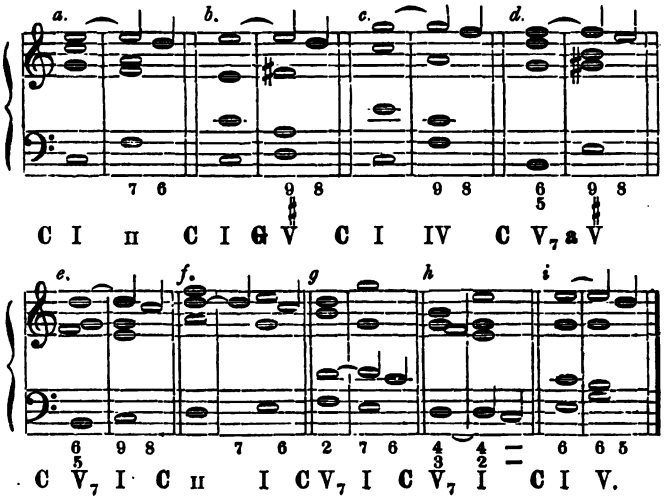
die ik „dubbelzinnigheid" zou willen noemen. Sommige accoordverbindingen zijn namelijk alleen door haar plaats en onderlinge verhouding onder de voorh. te rangschikken, ofschoon zij in waarheid niets anders dan gewone bekende acc. zijn.

N°. 219 *a.* b. v. werd op deze wijze



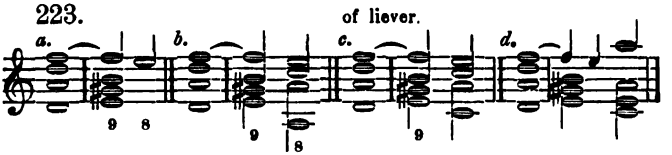
door mij als voorh. voorgesteld; en toch is het tweede ac. (dus de voorhouding) niets anders dan een driekl. gevolgd door het sextac. van den driekl. f. a. c., hoewel men 't bij het gebruik, of als men 't hoort, volstrekt niet als zoodanig opvat. Hetzelfde is met de volgende accoordverbindingen het geval:

222.



de cijfers er onder geplaatst duiden reeds aan, dat men eigenlijk met drieklanken, sept.acc., en nonenacc. te doen heeft. Alleen de oplossing bewijst het tegendeel en stelt *hen* in het gelijk, die in de voorbeelden van n°. 219 en 222 voorhoudingen zien. Ik vestig de opmerkzaamheid van den leerling op het laatste voorbeeldje in n°. 219 (bij *e.*) en 220 (bij *b.*); hij ziet daar het sept.ac. van den eersten trap in de kleine-tertstoonl., waarvan het gebruik door mij werd afgekeurd (II^e Stukje blz. 33). Zooals dit ac. hier nu voorkomt, is er tegen zijn gebruik niets in te brengen. Tevens moge er hier op gewezen worden, hoe sommige theoretici er toe gekomen zijn, in nonenacc. niets anders dan voorhoudingen te zien:

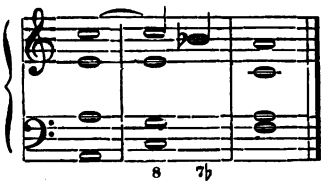
223.



Ze beschouwden de none als voorhouding, opgelost in twee acc. (zie 223 *a.*) of in drie acc. (zie 223 *b.*, *c.* en *d.*). Ik herinner aan hetgeen ik dienaangaande in het II^e deeltje blz. 51 heb gezegd.

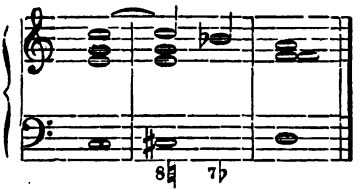
Minder goed zou onderstaande opvolging als voorhouding zijn te bestempelen (ofschoon 't toch wel eens geschiedt):

224.



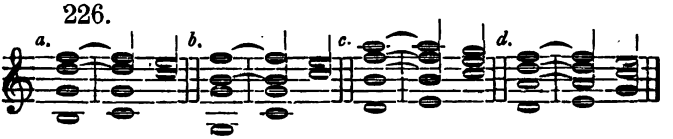
Het is een doorgaande sept, anders niet.

Wil men een sept voorhouden door het octaaf, dan kan 't aldus geschieden:

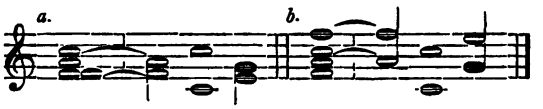
225. 

dus een voorhouding van het *verminderd* octaaf.

Het behoeft bijna niet uitdrukkelijk gezegd te worden, dat men in twee en in drie stemmen tegelijk voorhoudingen mag aanbrengen. Als men slechts zorg draagt voor de goede oplossing en voorbereiding en zoo min mogelijk de voorgehouden noot verdubbelt:

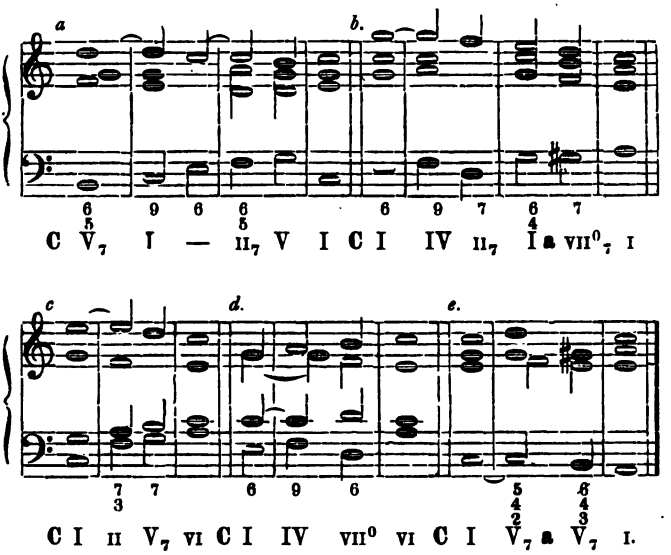
226. 

Dikwerf ziet men het $\frac{4}{4}$ ac. als dubbele voorhouding aangewend, op deze wijze:

227. 

Zooals bij alle onderwerpen, door mij tot hiertoe behandeld, zijn ook bij de voorh. langzamerhand „vrijheden" of wil men liever „afwijkingen" van den vastgestelden regel ontstaan. De eerste is, dat men in plaats van twee, *drie* acc. bij de voorhouding gebruikt en dus een of meer stemmen, in plaats ze stil te laten liggen, andere noten, desnoods zelfs andere acc. geeft; b. v.:

228.

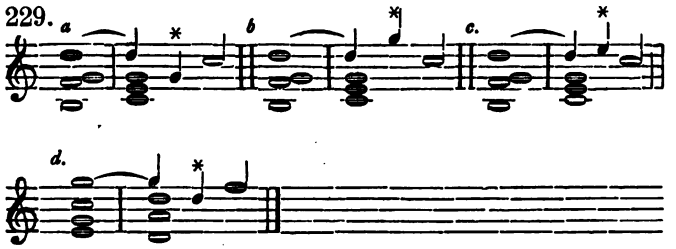


Bij *a.* en *b.* ziet men hoe de bas in plaats van stil op de eerste noot te blijven staan, naar een andere noot gaat, waardoor, bij *a.*, de oplossing in het b-ac. geschiedt, in plaats van in den dr.kl.; bij *b* is het oplossingsac. een geheel nieuw en wel een 7-ac. Dergelijke oplossingen kunnen ook plaats grijpen, als meer dan een stem te gelijk voortgaat, zooals in *c.*, *d.* en *e.* is te zien, waar tevens voorbeelden zijn gegeven (zie *d.* en *e.*) van het gebruik van *vier* acc. bij de oplossing der voorhoudingen.

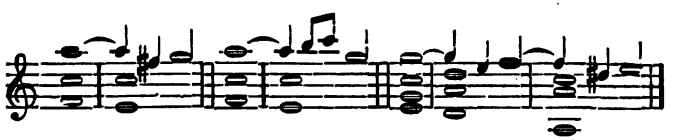
Ten slotte moet ik nog wijzen op een eigenaardigheid, die ingeslopen is bij het gebruik der voorhoudingen, n.l. dat men tusschen de voorhouding en de oplossing een of meer tonen inschuift (vooral bij J. S. Bach te vinden); ze zijn van tweeërlei aard:

A. tonen tot het ac. behoorende:

229.

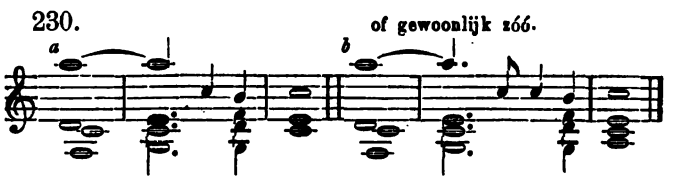


B. tonen geheel vreemd aan het ac.:



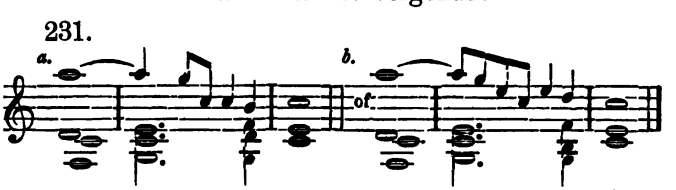
Er doen zich zelfs gevallen voor, waarbij de voorh. in 't geheel niet wordt opgelost.

230.



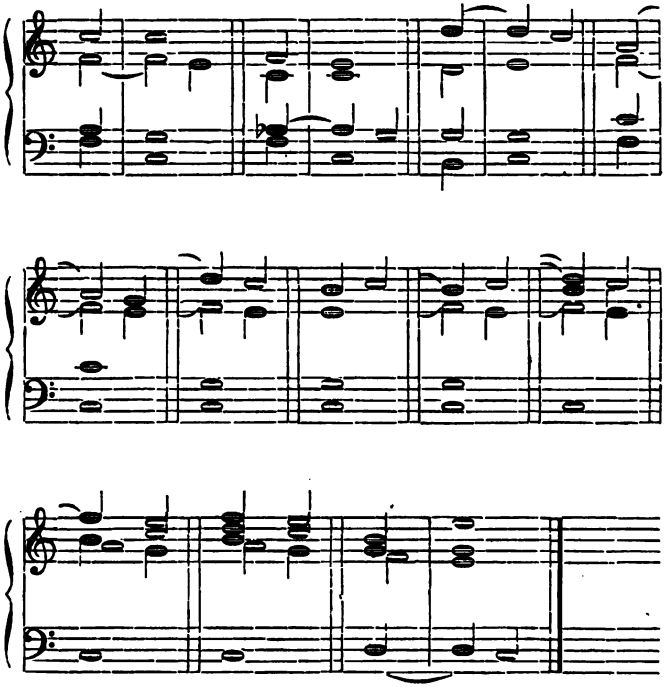
ontstaan uit het volgende:

231.

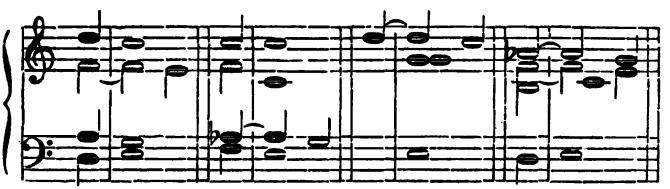


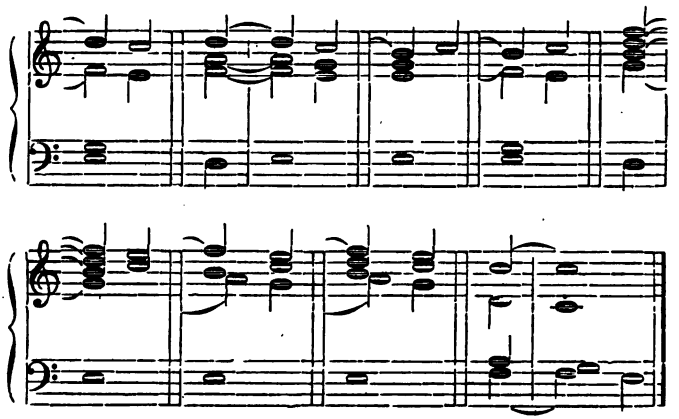
Overzicht van voorhoudingen voor den drieklank en het sept-ac. benevens hunne omkeeringen.

232. Voor den drieklank.

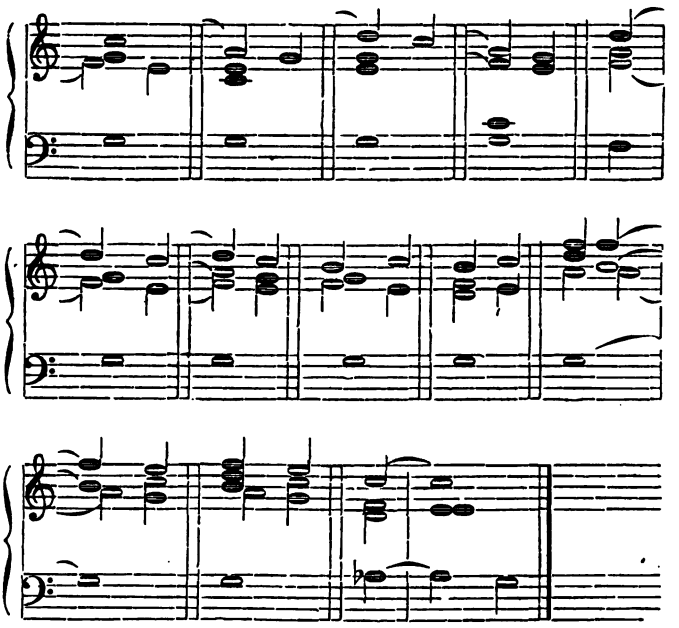


233. Voor het sext-accoord.

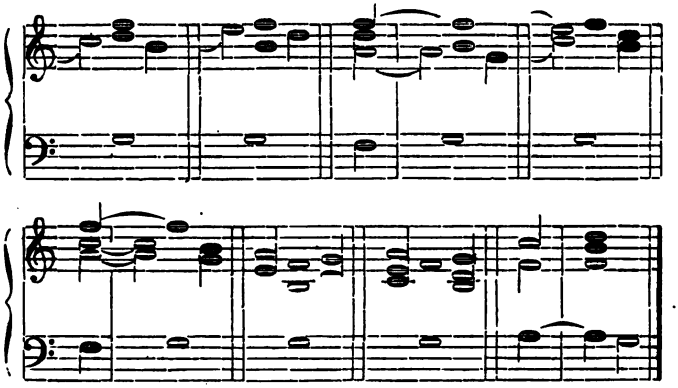




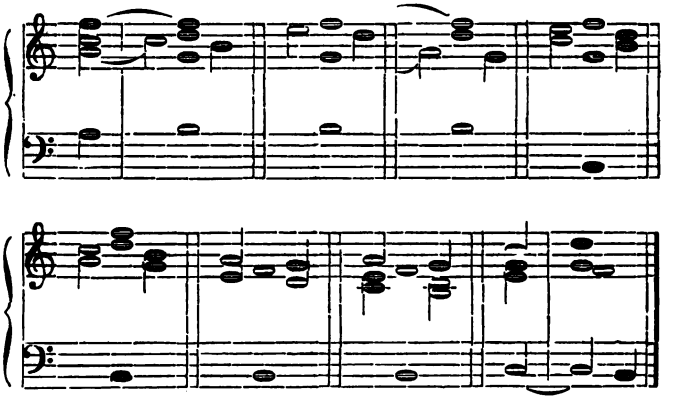
234. Voor het kwart-sext-accoord.



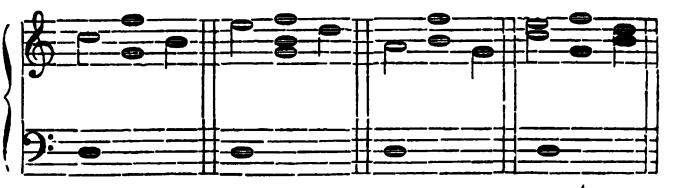
235. Voor het septieme-accoord.

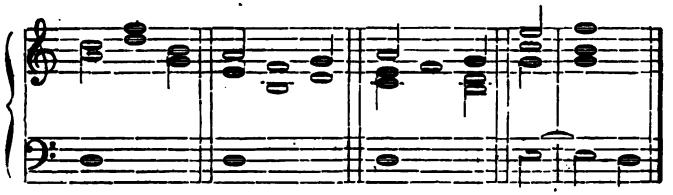


236. Voor het kwint-sext-accoord.

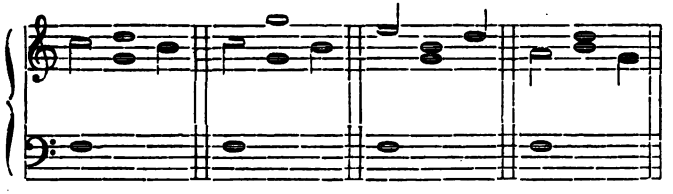


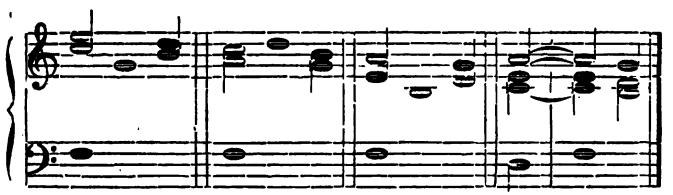
237. Voor het terts-kwart-sext-accoord.



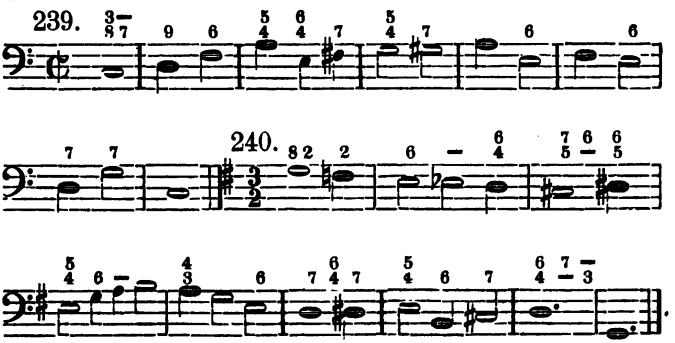


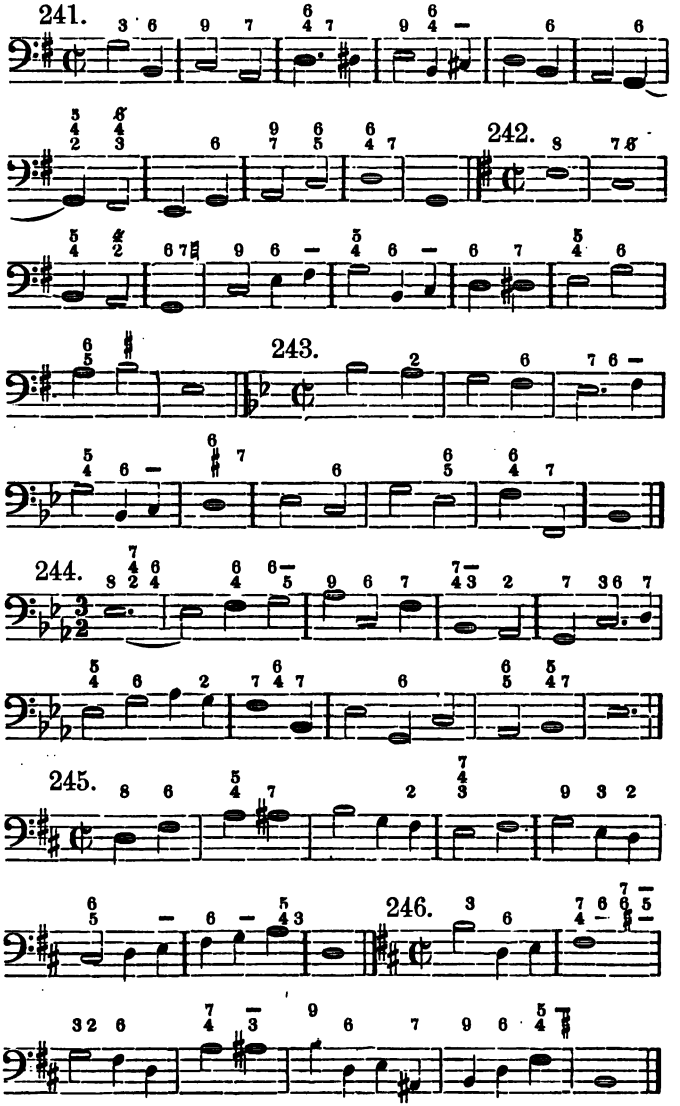
238. Voor het seconde-accoord.





Bassen om uit te werken met voorhoudingen.

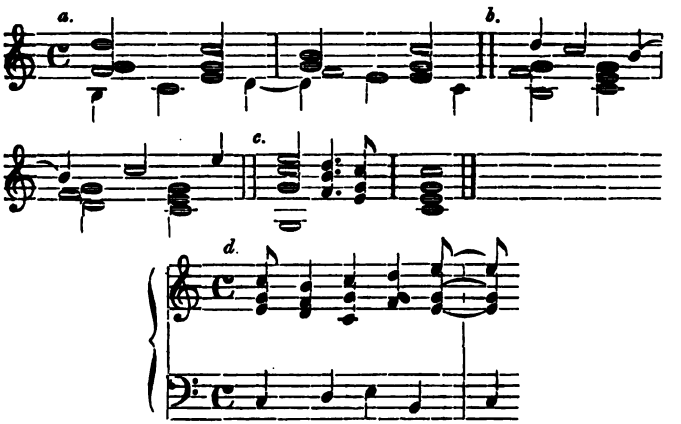



241.
242.
243.
244.
245.
246.

XII.
ANTICIPATIE.

Juist het tegenovergestelde van de „Voorhouding" is de „Anticipatie". De voorhouding is eene noot, die te laat. de Anticipatie een, die te vroeg komt. De wanklank, die daardoor ontstaat, eischt, dat de Anticipatie van slechts korten duur zij, b. v.:

247.

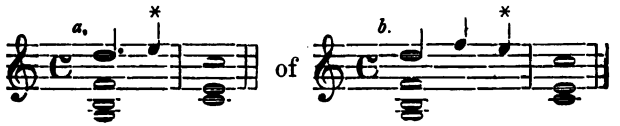


Bij *a.* anticipeert de bas; bij *b.* de sopraan; bij *c.* doen 't drie stemmen tegen één bastoon; bij *d.* zijn alle stemmen in beweging.

Men ziet, dat deze schrijfwijze veel overeenkomst heeft met hetgeen over de beteekenis van het woord „syncope" is geleerd. [1])

1) Syncope. De eenvoudigste verklaring van dit woord dunkt mij te zijn: „verplaatsing van het accent". Zooals men weet, heeft elke $^2/_4$-maat een zwaar en een licht maatdeel; elke $^3/_4$-maat één zwaar en twee lichte maatdeelen; elke $^4/_4$-maat twee zware en twee lichte maatdeelen. [De $^6/_8$- heeft twee, de $^9/_8$-maat heeft drie zware maatdeelen.] Bindt men

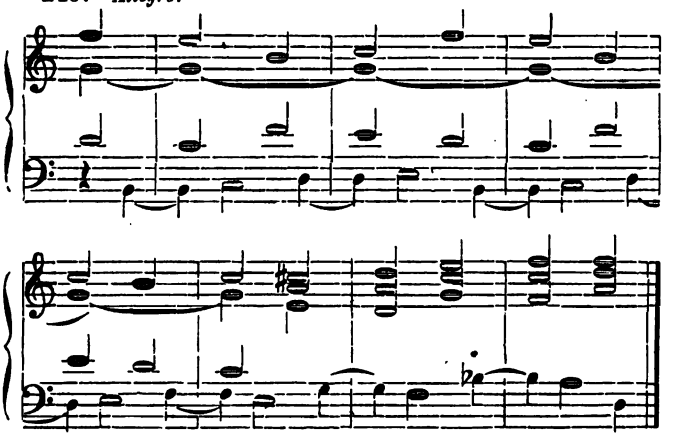
Ook bij de Anticipatie veroorlooft men zich vrijheden, bestaande dáárin, dat men een andere accoordnoot laat hooren dan de eigenlijke anticipatie-noot; b. v.:

248. 

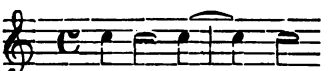
De accoord-noot bij de met een × geteekende *e* moest *c* zijn.

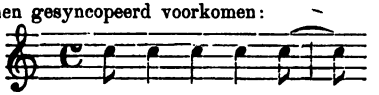
Onder de Anticipaties zijn nog min of meer te rangschikken de navolgende schrijfwijzen, ofschoon men het eerste nommer ook wel tot de voorhoudingen zou kunnen brengen.

249. *Allegro.*

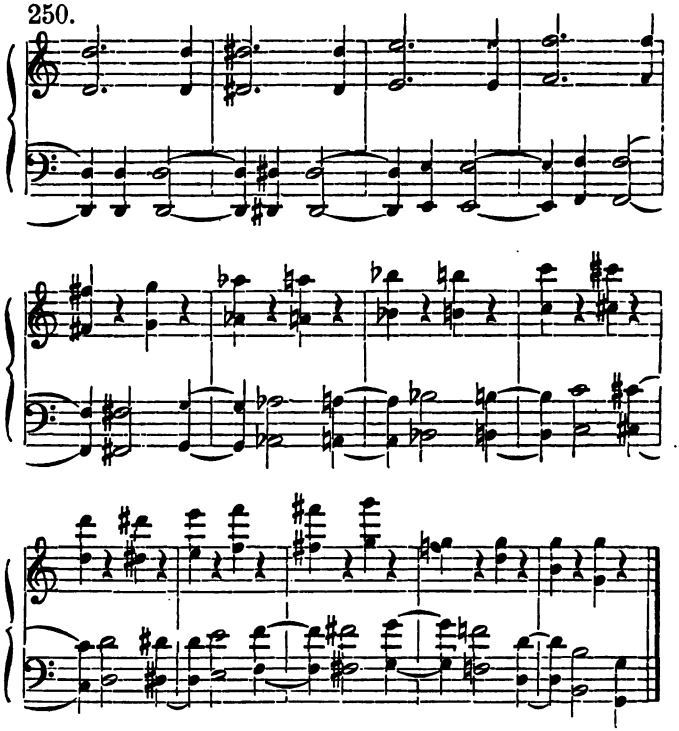


---

nu een licht aan een zwaar maatdeel  dan heeft men een Syncope. Maar ook de verschillende maatdeelen onderling kunnen gesyncopeerd voorkomen:



250.



XIII.

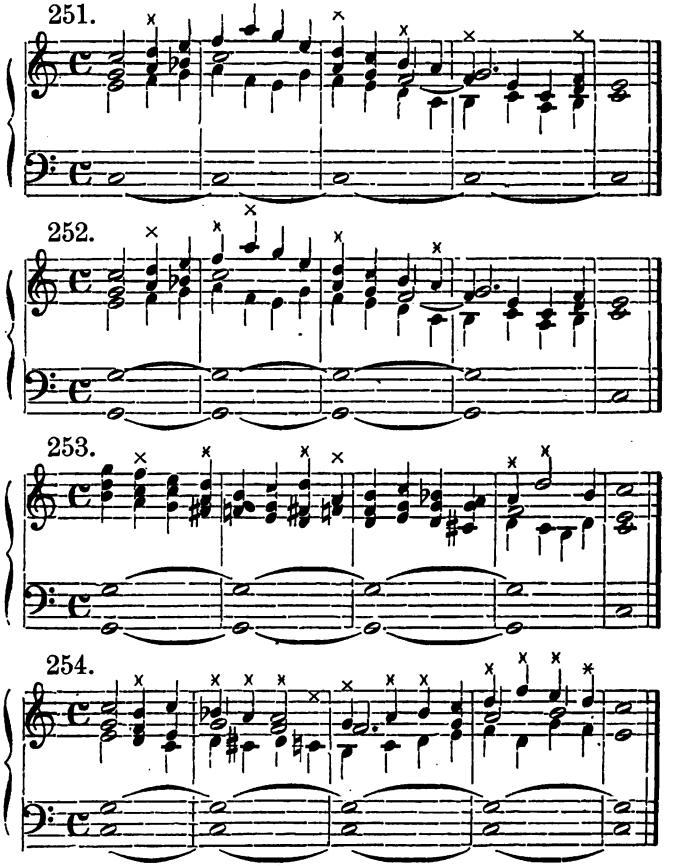
HET ORGELPUNT.

DE LIGGENBLIJVENDE STEMMEN.

Tot de rubriek der boven omschreven eenvoudige vermeerdering der muzikale wijze van uitdrukking, behoort het „Orgelpunt" en de „liggenblijvende stem-

men", die in zooverre hetzelfde beteekenen, als men er een uitgehouden noot (liefst tonica of dominante) mee bedoelt, waarboven of waaronder zich een reeks accoorden doen hooren, die met de uitgehouden noot veelal zelf in geen de minste betrekking staan.

Ligt de uitgehouden noot in de bas, zooals in het volgend nommer, dan heet ze Orgelpunt:

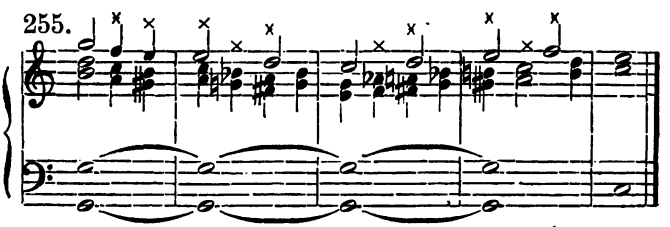


De met kruisjes geteekende acc. staan met de noot, waarop het Orgelpunt wordt gebouwd, in geen betrekking; het zijn dus vreemde intervallen of accoorden. Omtrent het gebruik van het orgelpunt zijn de volgende regels vast te stellen.

1°. Het orgelpunt moet beginnen op een zwaar maatdeel, niet met een dissoneerend, maar met een ac., waartoe het orgelpunt behoort; 2°. ook moet het *eindigen* met een ac., waartoe het orgelpunt behoort. [Men ziet deze voorwaarden in de bovenstaande nommers bij 251—254 vervuld.] Men zorge verder, 3°. dat er behoorlijk afwisseling worde gebracht tusschen ladder-eigene- en vreemde-acc., anders zou men weldra den draad verliezen en bij het einde van het orgelpunt niet goed meer weten, in welken toonaard men eigenlijk thuis behoort.

Het volgende voorbeeld is derhalve, uit dit oogpunt beschouwd, af te keuren:

255.

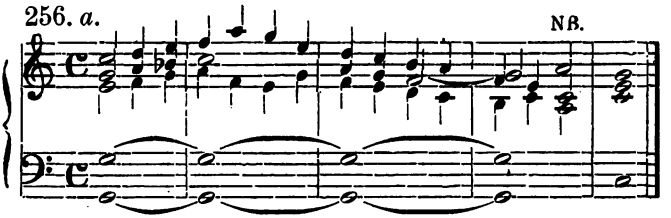


Nu de bas blijft liggen, treedt de tenor in hare plaats en geschiedt dus de oplossing der sept-acc. (of andere dissonanten) door dezen laatste, en zou ook de becijfering volgens hem (den tenor) behooren te geschieden.

Gebruikt men den dominant als orgelpunt dan kan

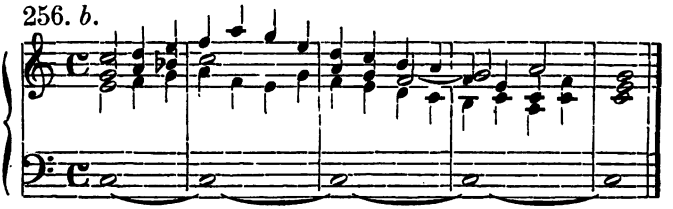
men niet met een Plagaal-slot eindigen [1]), zooals uit het bovenstaande reeds is op te merken en uit het volgende voorbeeld is te zien.

256. *a.*



Wel kan het Plagaal-slot worden gebruikt, als men een orgelpunt op de tonica vormt.

256. *b.*



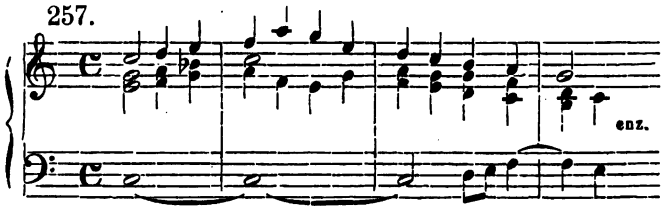
In onze dagen wordt van het orgelpunt veel gebruik gemaakt. Hoogst belangrijk is in dit opzicht de studie van Schumann's werken, en ik herinner aan de sinfonie in Es, het middengedeelte van het Scherzo, waar gedurende ruim 20 maten een orgelpunt op C wordt gevormd, dat eene eigenaardige werking veroorzaakt.

Het slot van het orgelpunt moet zoo mogelijk door een der bekende sluitingen worden gevormd; kost dat moeite, zooals hierboven bij n°. 256, *a*, dan laat men het orgelpunt reeds vroeger eindigen, b. v.:

---

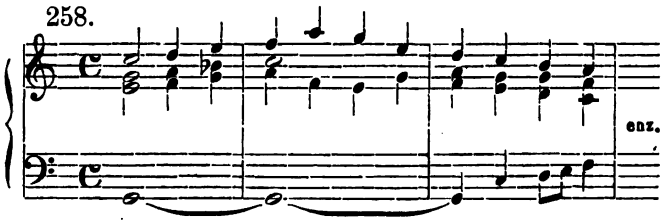
1) Onder Plagaal-slot heeft men te verstaan, dat het vóórlaatste ac. *niet* is de 5e trap der toonladder (dominante), maar de 4e trap (onderdominante). Deze sluiting komt voor in ernstige en in kerk-muziek.

257.



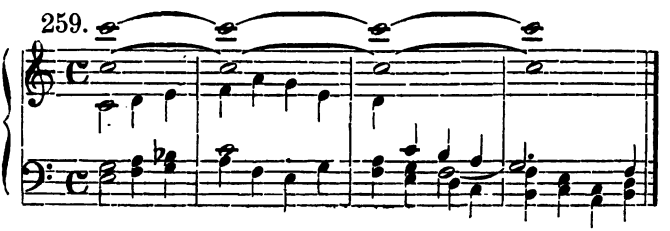
Men zorge voor een vloeienden natuurlijken voortgang, waartoe de volgende niet te rekenen en derhalve te vermijden is:

258.



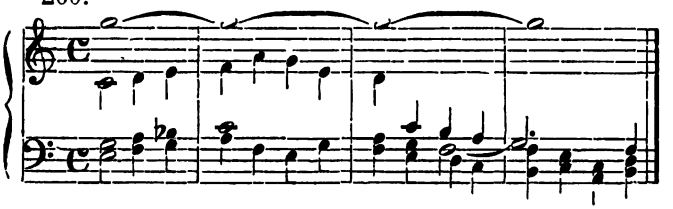
Ligt de uitgehouden noot in de sopraan of eene der middenstemmen, dan spreekt men van *liggende noten* (of *liggenblijvende stemmen*). Ze komen niet zoo dikwerf voor als het orgelpunt, en men gebruikt er ook niet zooveel dissoneerende acc. of tonen tegen, als tegen het orgelpunt, omdat de klank niet zeer aangenaam voor het gehoor is. Beproeft men b. v. het bovenstaande n°. 251 om te zetten met een verdubbelde liggende stem in de sopraan:

259.



dan zal men de waarheid hiervan spoedig bespeuren; terwijl de navolgende liggende stem (dominante) volstrekt niet onaangenaam klinkt:

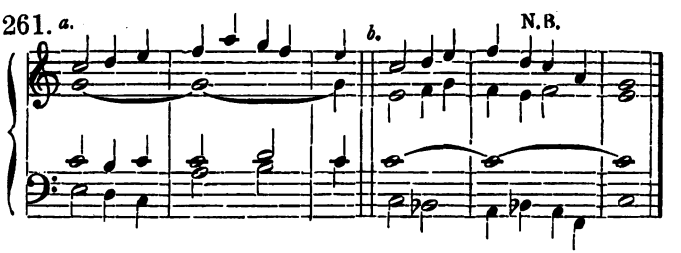
260.



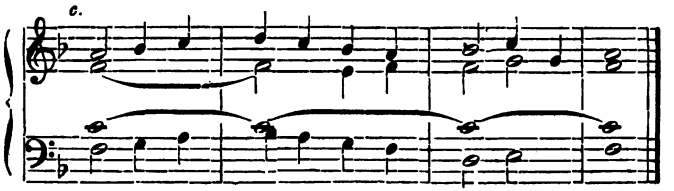
Voorbeelden van liggende stemmen zijn: *a.* de A in het trio van het Scherzo uit Beethoven's VII^e^ Sinfonie; *b.* een gedeelte in het „Gloria" der Mis in c, van Cherubini (eene lang uitgehouden As der violen, terwijl het koor en de instrumenten daaronder hunne bizondere melodische en harmonische opvolgingen doen hooren); *c.* de D der violen uit de inleiding van de ouverture „Meeresstille" van Mendelssohn, enz.

Liggenblijvende middenstemmen moeten met dezelfde voorzichtigheid worden behandeld als die in de bovenstem. Bij instrumentale muziek worden die gewoonlijk versterkt (verdubbeld in den eenklank (unisono); in vierstemmige zetting gebruikt men ze zelden, en dan nog maar zeer kort:

261. *a.* *b.* N.B.



261.



Wat de becijfering van een orgelpunt betreft, zoo gaat men daarbij steeds van de bas uit. De becijferingen van n°. 192, 215 en 228 hierboven wijzen aan, hoe de becijfering moet geschieden.

Soortgelijke becijfering is zeer omslachtig en vereischt een groote vaardigheid in het lezen voor hem, die een basso-continuo [1]) voor zich heeft.

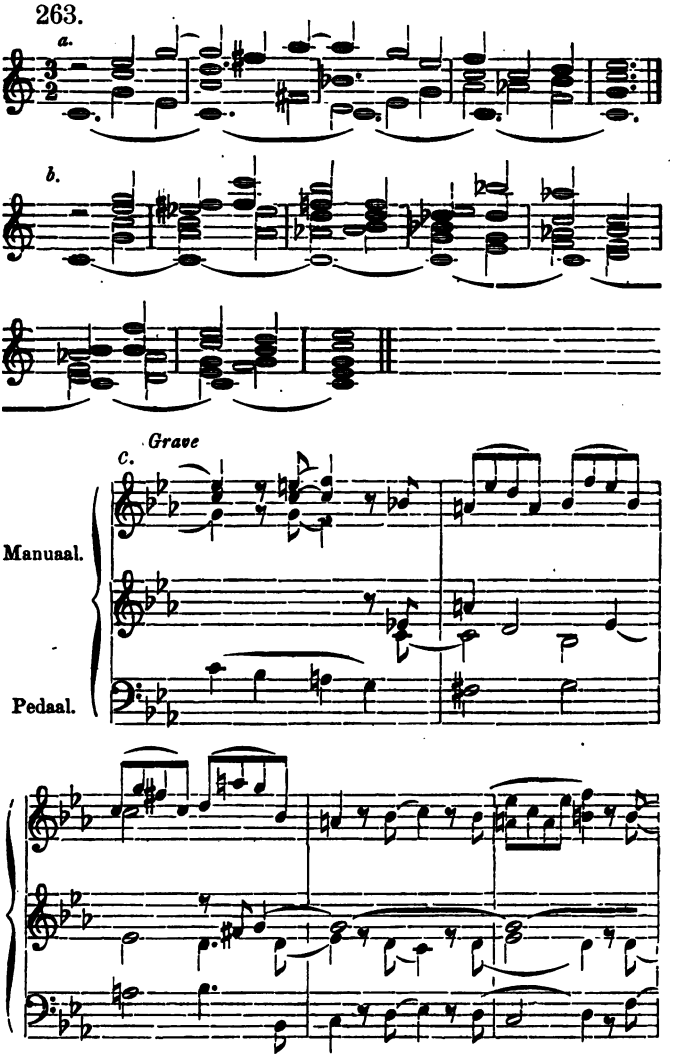
Men vindt behalve, om zoo te zeggen, het ladder-eigene orgelpunt

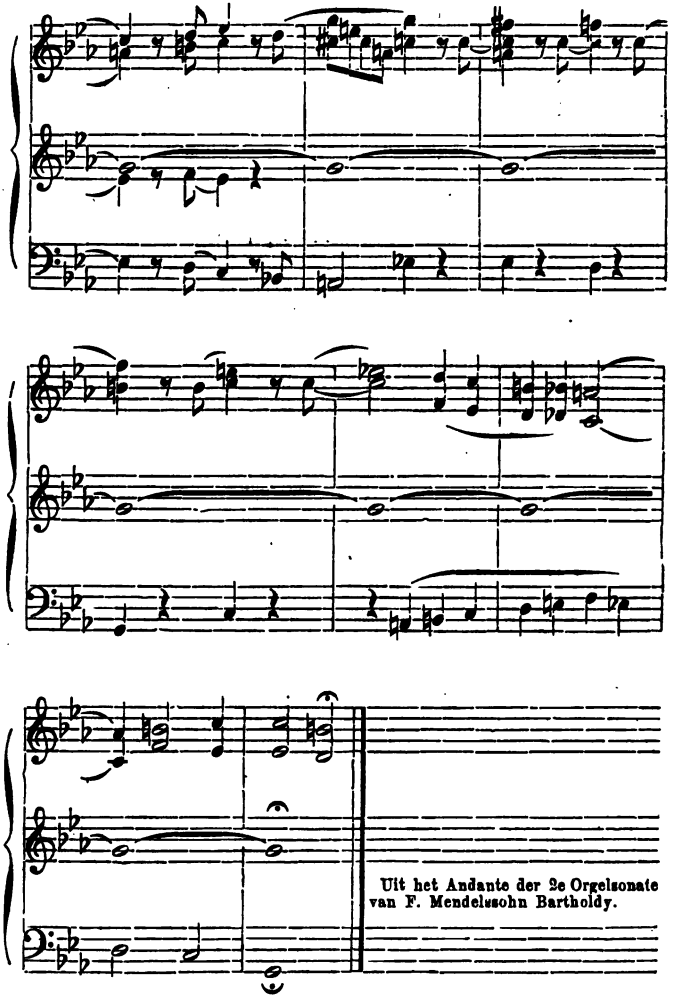
262.

1) In vroegere tijden was bij de uitvoering van welk toonstuk ook, steeds een „clavecimbaal" bij de hand om de accoorden aan te slaan, die tot grondslag strekten van een gefigureerden „Satz" om de leegten of pauzen aan te vullen, welke hier en daar door den componist opzettelijk in zijn werk waren aangebracht. Deze „aanvulling" geschiedde ook wel op het orgel (zooals Händel zelf deed bij zijn Oratoriums), en te dien einde had de speler een partij voor zich, waarin van de eerste tot de laatste noot de bas van het toonstuk werd gevonden met aanwijzingen, of hij de acc. aanvullen of alleen de bas (ter versterking van andere partijen) verdubbelen moest. Zulk een partij heet de „basso-continuo", en de aanvulling of uitwerking dier bas (van cijferschrift voorzien) heet de „becijferde bas". Heeft de cimbalist alleen de bas te spelen (ter versterking van, of verdubbeling met die der instrumenten) dan staat er „tasto solo".

ook moduleerende orgelpunten:

263.

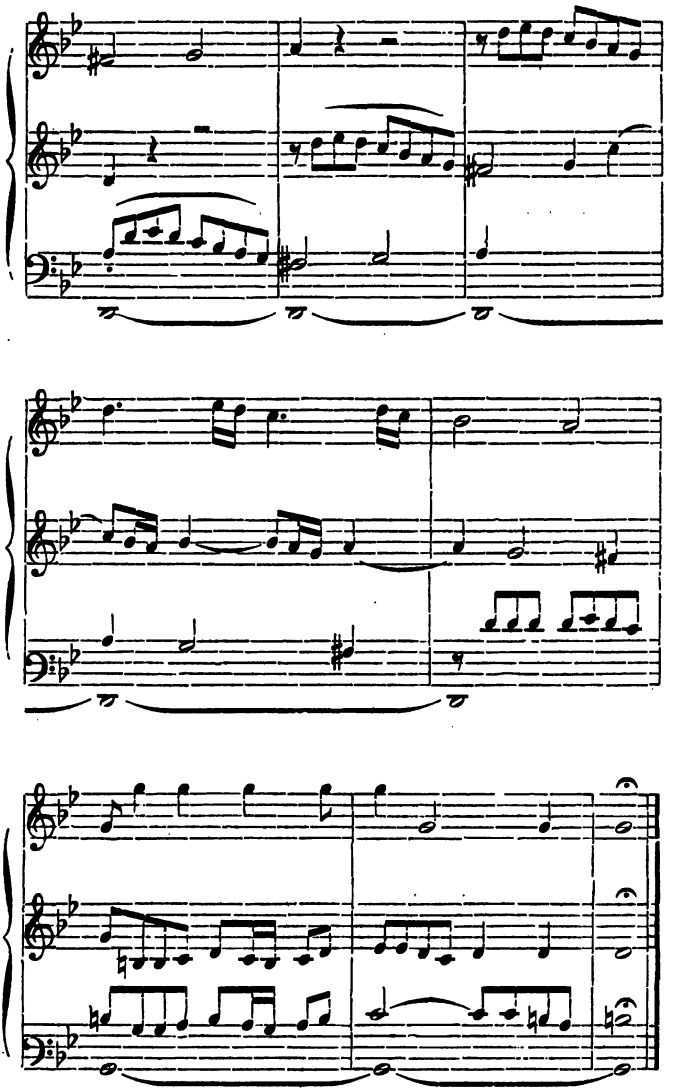




Uit het Andante der 2e Orgelsonate van F. Mendelssohn Bartholdy.

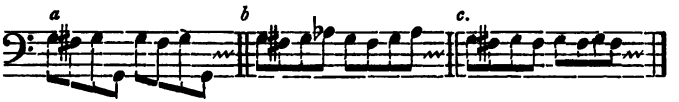
Dikwerf wordt ook eerst de dominante en dan de tonica als orgelpunt gebruikt:

264.



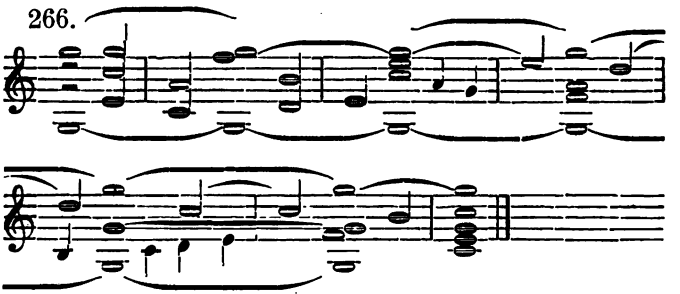
In orgel- en instrumentale-muziek vindt men ook wel eens het orgelpunt gevarieerd:

265.



Voorbeelden van dubbele orgelpunten, d. w. z. van uitgehouden grondtoon, als bas en als sopraan, zijn niet zeldzaam:

266.



Zelfs tonica en dominante te gelijk als orgelpunt gebruikt, zijn in de werken der nieuwste tijden te vinden.

XIV.

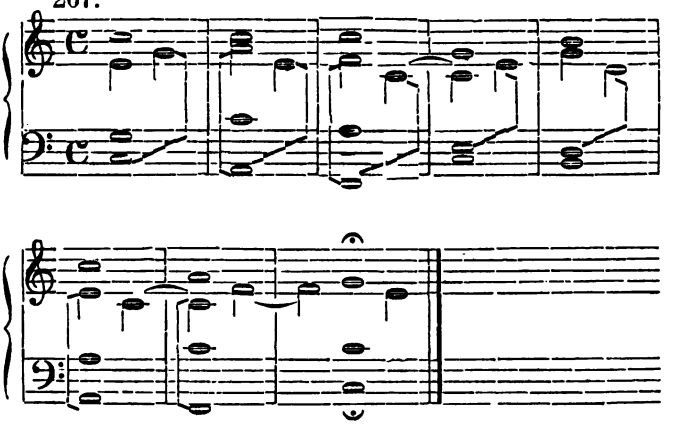
HARMONISCHE FIGURATIE.

Als een der middelen, waardoor een eenvoudige muzikale volzin in belangrijkheid kan winnen, moet de harmonische figuratie worden genoemd.

Hieronder heeft men te verstaan, dat een der stemmen van een eenvoudig meerstemmig zangstuk — b. v. een koraal — in plaats van heele noten, halve of kwart-

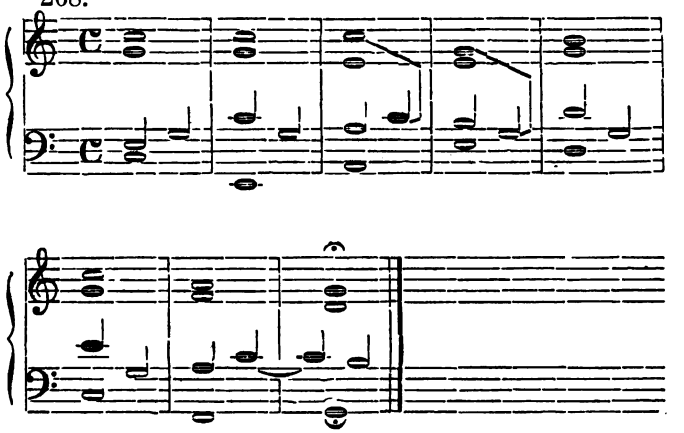
noten laat hooren, welke noten echter uit het accoord, dat gebruikt wordt, moeten genomen zijn: b. v.

267.

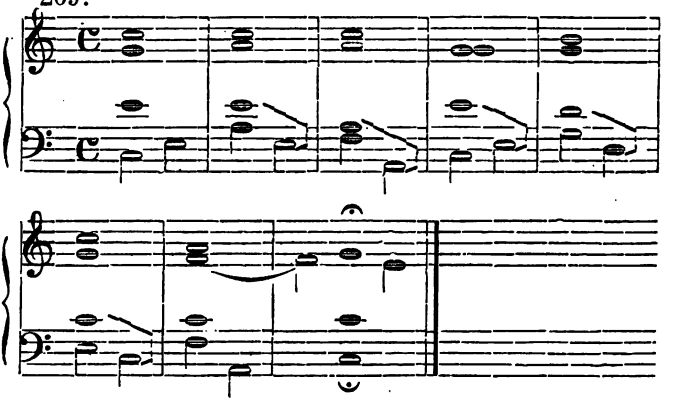


Wat hier met de altstem is geschiedt, kan ook met de tenor- en de bas-stem geschieden:

268.

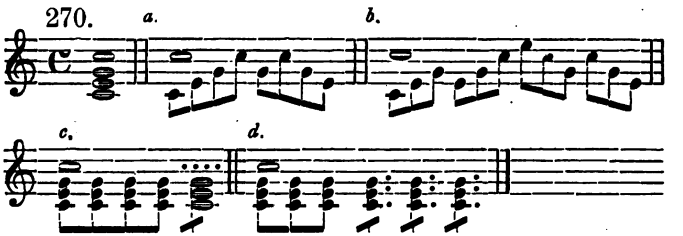


269.



Zoo als men hier ziet, bevat elke maat slechts één ac., dat in een der stemmen gesplitst of gebroken wordt; [1]) harmonische figuratie is dan ook gelijkluidend met „gebroken accoorden", hetgeen vooral bij instrumentale muziek is op te merken, als men figuren ontmoet gelijk deze:

270. *a.* *b.* *c.* *d.*



In n°. 270 *a* ziet men de drkl. van c in achtsten gebroken; in n°. 270 *b* als triolen; in n°. 270 *c* en 270 *d* is er een rhythmische figuur van gemaakt die ook tot de harmonische figuratie moet gerekend worden. In de Lieder ohne Worte van Mendelssohn, en ook in de Etudes

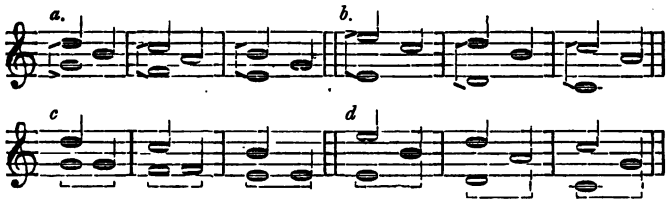
1) De haakjes in n°. 267—269 wijzen verboden kwinten en octaven aan, waaromtrent de leerling op de volgende bladzijde nadere inlichtingen ontvangt en die hij later moet trachten te verbeteren.

van Czerny, Cramer, Kreutzer, Dotzauer e. m. a., zijn ontelbare voorbeelden van dergelijke figuratie te vinden.

Voor de vierstemmige zangmuziek, waarmede wij ons vooralsnog uitsluitend bezighouden, hebben wij dergelijke figuren niet noodig; wel wijzen de oratorische werken van Bach en Händel figuratie aan, maar die zijn van anderen aard en eerst te verklaren en te gebruiken, nadat wij de rubrieken „doorgaande"- en „wissel-noten" zullen behandeld hebben. (Zie blz. 72 en 76.)

Voor het oogenblik heb ik alleen nog te wijzen op de fouten, die bij de harmonische figuratie moeten vermeden worden, en die alweder bestaan in het „maken" van kwinten en octaven. Men mag n. l. *dezelfde twee stemmen* niet aldus figureeren:

271.

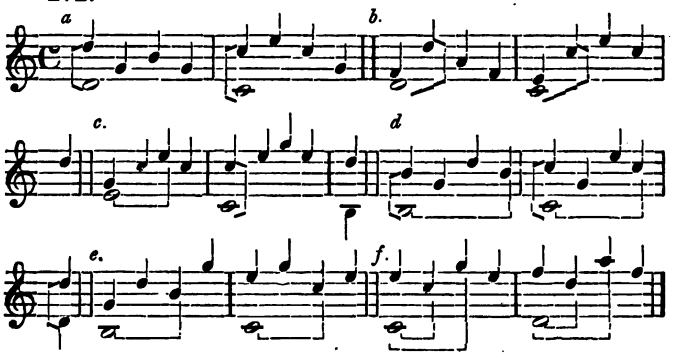


Bij *a.* maken sopraan en alt op den *eersten* slag van de maat, verboden kwinten; bij *b.* maken zij octaven; bij *c.* maken zij op den *tweeden* slag van de maat octaven in den eenklank (unisono); bij *d.* maken zij ook op den tweeden slag kwinten. Men zou denken, dat de terts, die bij *a.*, of de sext bij *b.* op den tweeden slag te zien is, het denkbeeld van kwinten en octaven op den eersten slag doet vervallen, maar dat is niet zoo; ieder die slechts eenigermate muzikaal is ontwikkeld, hoort de fouten onmiddellijk ... en niet alleen tusschen sopraan en alt, maar tusschen álle stemmen zijn dergelijke stemvoeringen verboden.

Hoe licht dergelijke fouten ontstaan ziet men hierboven in n°. 267, 268 en 269 (waar ze met haakjes zijn aangeduid); de leerling beproeve ze te verbeteren.

Gebruikt men harmonische figuratie in *kwarten*, dan wordt de schrijfwijze nog veel bezwaarlijker, gelijk men uit de navolgende voorbeelden zien kan.

272.



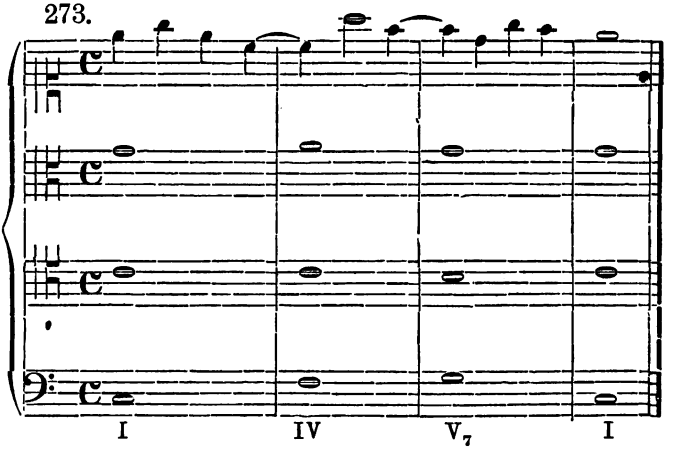
Bij *a.* zijn verboden octaven op den eersten slag van elke maat; bij *b.* op elken tweeden slag; bij *c.* op den derden slag van de eerste maat en op den eersten slag van de volgende maat; bij *d.* zijn octaven zoowel op den eersten als op den laatsten slag van iedere maat; bij *e.* op elken derden slag; bij *f.* ziet men octaven tusschen elken tweeden slag, en kwinten tusschen elken derden slag van twee achtereenvolgende maten.

Als de leerling, na deze opsomming van hetgeen hij niet mag doen, zegt: „dat hem dan weinig overblijft wat hij *wel* mag doen", heeft hij geen ongelijk. De eenige troost, die hem kan gegeven worden, is deze: dat een harmonische figuratie zelden uitsluitend *als zoodanig* voorkomt, maar steeds vermengd wordt met voorhoudingen, anticipaties, doorgaande noten en wisselnoten. Wat onder de twee laatste benamingen te

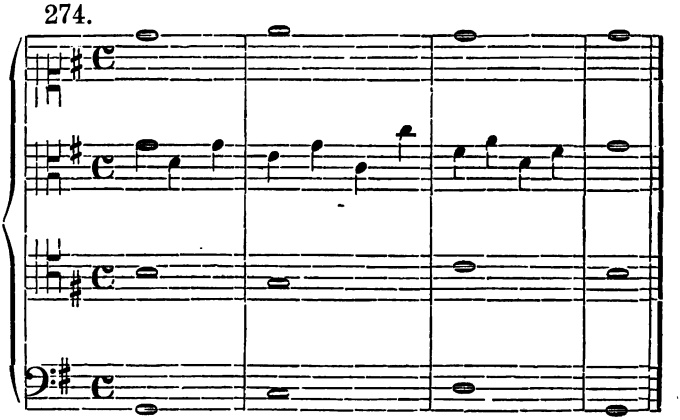
verstaan is, zal ik in het volgende Hoofdstuk trachten duidelijk te maken.

Alvorens echter van dit hoofdstuk af te stappen, wil ik hier eenige uitgewerkte voorbeelden van figuratie laten volgen, ten einde den leerling in de gelegenheid te stellen om evenzoo te werk te gaan.

273.

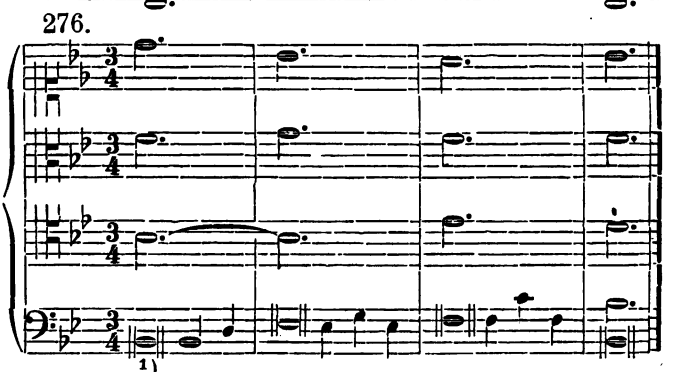


274.

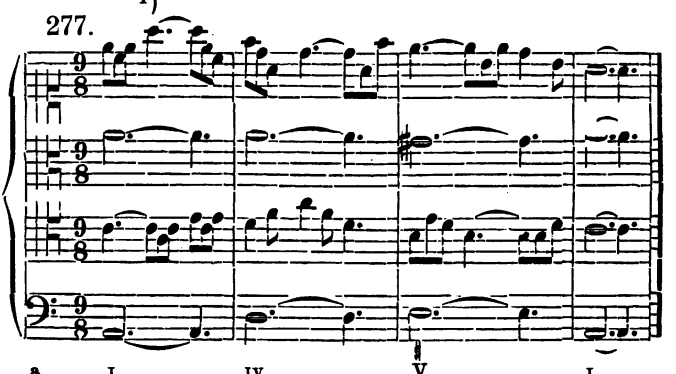


275.

276.



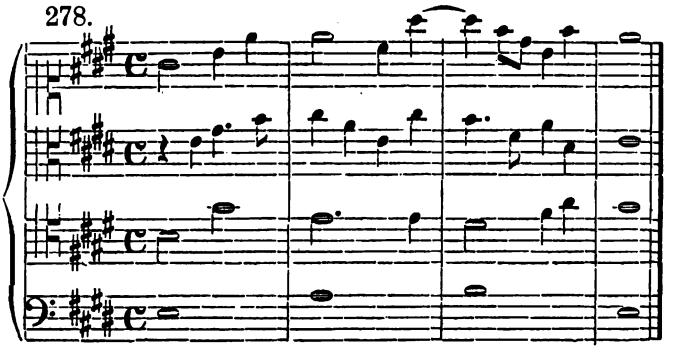
277.



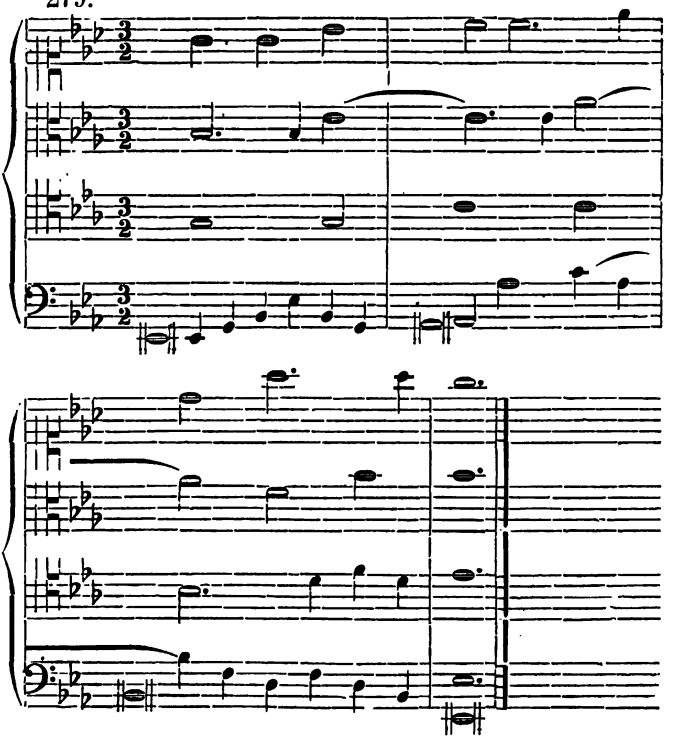
a. I IV V_7 I.

1) de ‖ wijzen de oorspronkelijke basnoten aan.

278.



279.



De leerling kan nu zijn krachten beproeven, gebruik makende van de Bassen, welke te vinden zijn in het 1e Deeltje, blz. 83—87 en blz. 106—108 (tweede druk), de eersten met aanwending van uitsluitend 3kl. en hun omk., de laatsten ook met gebruikmaking van het V_7; hij moet die op dezelfde wijze (en wel met gebruik van de verschillende sleutels) trachten te figureeren als door mij hiervoren is geschied. Hij zorge echter dat, wanneer de figuratie in méér dan een stem aanwezig is, er eenige tegenstelling in de stemmen onderling wordt gevonden.

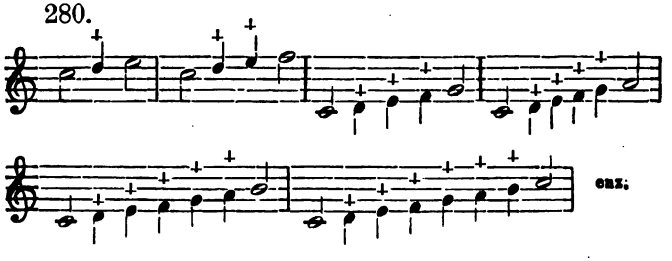
Ten opzichte der maatsoort van genoemde Bassen, wordt hem de vrijheid gelaten, deze naar goedvinden te veranderen (b. v. er een $^3/_4$, $^6/_8$ maat enz. van te maken).

XV.

DOORGAANDE NOTEN.

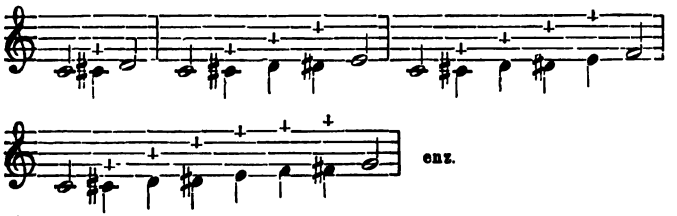
Onder *doorgaande noten* heeft men noten te verstaan, die de ledige ruimte, welke er tusschen twee intervallen bestaat, aanvullen. Men onderscheidt twee soorten van doorgaande noten: a. diatonische, b. chromatische. De diatonische vangen aan bij het interval der terts:

280.



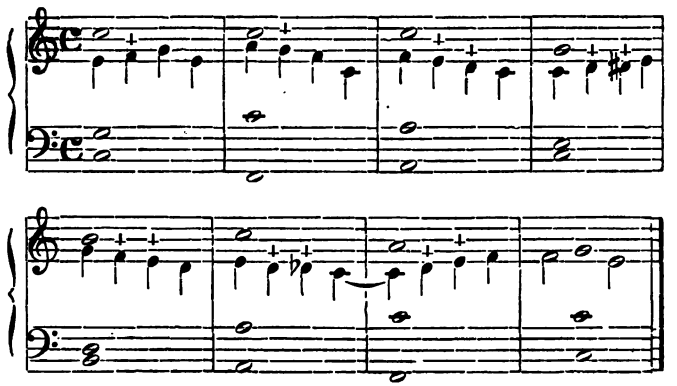
de chromatische kunnen reeds bij de seconden beginnen.

281.



De practische toepassing daarvan zou aldus kunnen zijn:

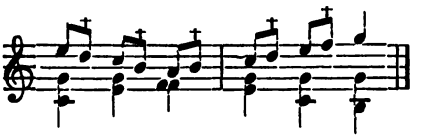
282.



Zooals men ziet is dit hetzelfde voorbeeld, dat op blz. 65 onder n°. 267 ter verduidelijking van het dáár gezegde over de harmonische figuratie werd bijgebracht. Vergelijkt men deze twee met elkaar, dan zal men spoedig weten, wat men onder doorgaande noten heeft te verstaan, te meer nu ze met een † zijn geteekend, hetgeen de leerling in zijn eigen werk óók moet doen. Opgemerkt moet worden, I°. dat de doorgaande noten moeten dissoneeren, tegen het ac. dat men gebruikt, en II°. op het lichte of zwakke maatdeel moeten geplaatst

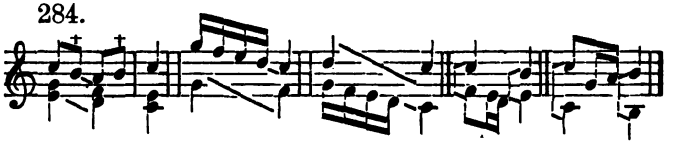
zijn. Doorgaande noten kunnen dus niet vrij optreden, maar moeten altoos voorafgegaan en gevolgd worden door accoordnoten:

283.



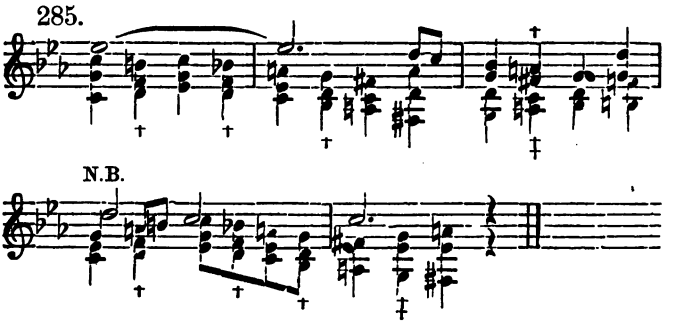
Kwinten en octaven in dezelfde twee stemmen kunnen ook bij de doorgaande noten voorkomen, zooals hieronder bij de dwarsstreepjes of haakjes is te zien:

284.



maar ze moeten vermeden worden, zelfs al kwam men tot de overtuiging, dat ze niet altoos slecht klinken, zooals in onderstaand n°. 285 bij de twee acc., waarboven N.B. staat, is op te merken:

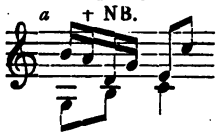
285.

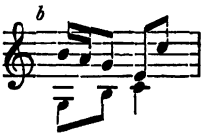


Dit n°. 285 geeft tot eenige opmerkingen aanleiding: 1°. men ziet daaruit, dat de doorgaande noten, ook twee- en driestemmig kunnen gebruikt worden, zoo men

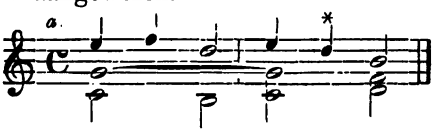
slechts zorge, dat op het zware maatdeel ac. noten gehoord worden; 2°. dat ze daarin wel eenige gelijkenis hebben met dat, wat op blz. 58 van de „liggende stemmen" is geleerd.

Bovendien moet ik er nog op wijzen, dat de acc., door mij met twee kruisjes geteekend, niet als zelfstandige acc. worden beschouwd (verm. 3kl. en ♯ ac. zou 't hier zijn) maar den naam dragen van doorgangs-acc. omdat ze, evenals bij de doorgaande noten, tusschen twee acc. zijn geplaatst en, als van zeer voorbijgaanden aard, niet als modulatie zijn te beschouwen. Ook bij het gebruik der doorgaande noten zijn vrijheden ingeslopen, waarop ik ten slotte wil wijzen, ten einde elken leerling in staat te stellen, die in de meesterwerken, (vooral van ouderen datum) te ontdekken en te verklaren. Vooreerst lascht men wel eens een noot in bij de doorgangsnoten, zoodat er een sprong ontstaat

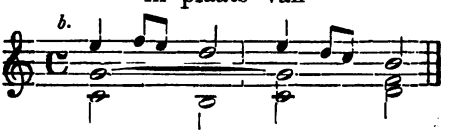
286. 

in plaats 286. 

De noot d met NB. geteekend, is ingelascht (hier vermoedelijk om de beweging van vier 16^{n} te verkrijgen in plaats van den stilstand bij *b.*); de doorgaande noot is die door † aangewezen.

287. 

in plaats van



De bedoeling is, zooals het voorbeeld bij *b.* staat; de wijziging ziet men bij *a.*

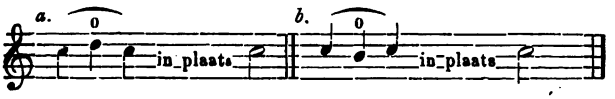
Het sterretje boven de vijfde noot van *a.* heb ik daar geplaatst, om den leerling te zeggen, dat dergelijke noten in vroeger tijd, met den naam van *wisselnoten* werden bestempeld.

XVI.

WISSELNOTEN.

Onder „wisselnoten" heeft men noten te verstaan, die een seconde hooger of lager de plaats innemen van accoordnoten; zij „verwisselen" deze als 't ware of (als men zich aan den klank van het woord wil houden) zij worden ter afwisseling van (of met) de accoordnoten gebruikt:

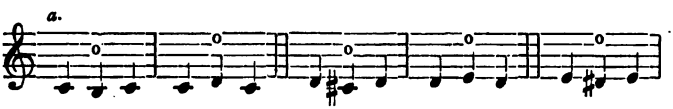
288.

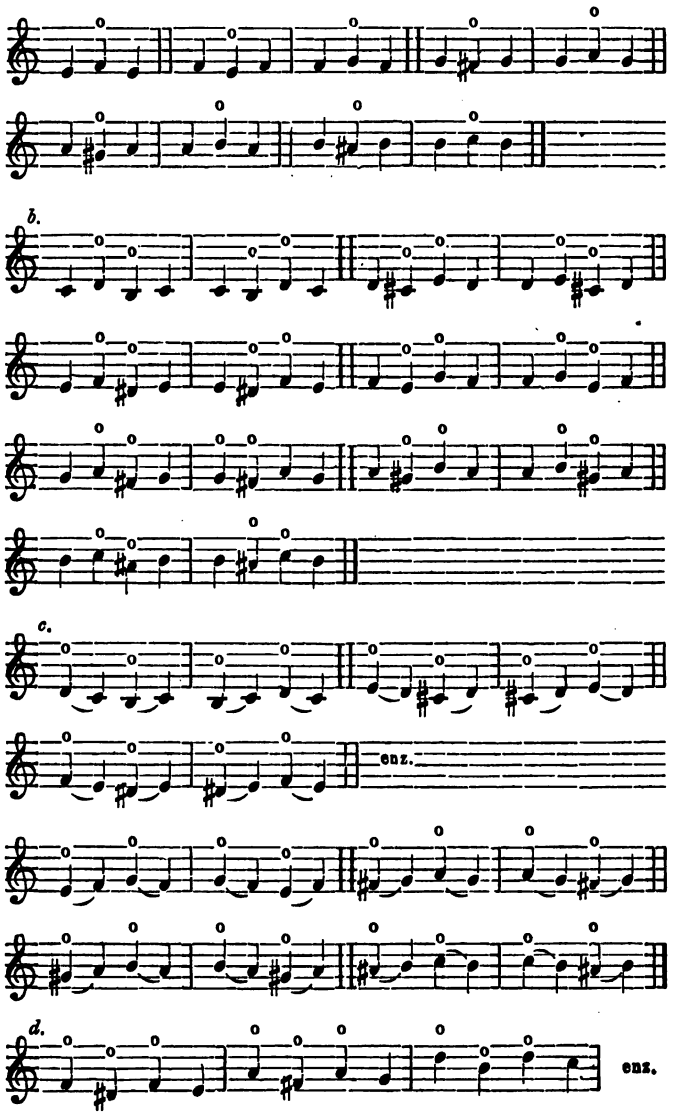


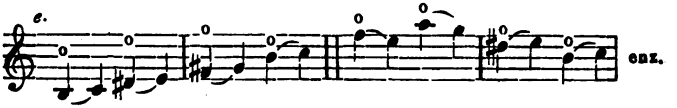
Hier bij *a.* is de accoordnoot c verwisseld met d, en bij *b.* dezelfde accoordnoot c verwisseld met b; de nulletjes wijzen de wisselnoten aan. Een zoo volledig mogelijke voorstelling der wisselnoten uit de toonladder van c gr. en kl. terts vindt men hieronder, waar ze door nulletjes zijn aangewezen:

In de groote-terts-toonladder.

289.

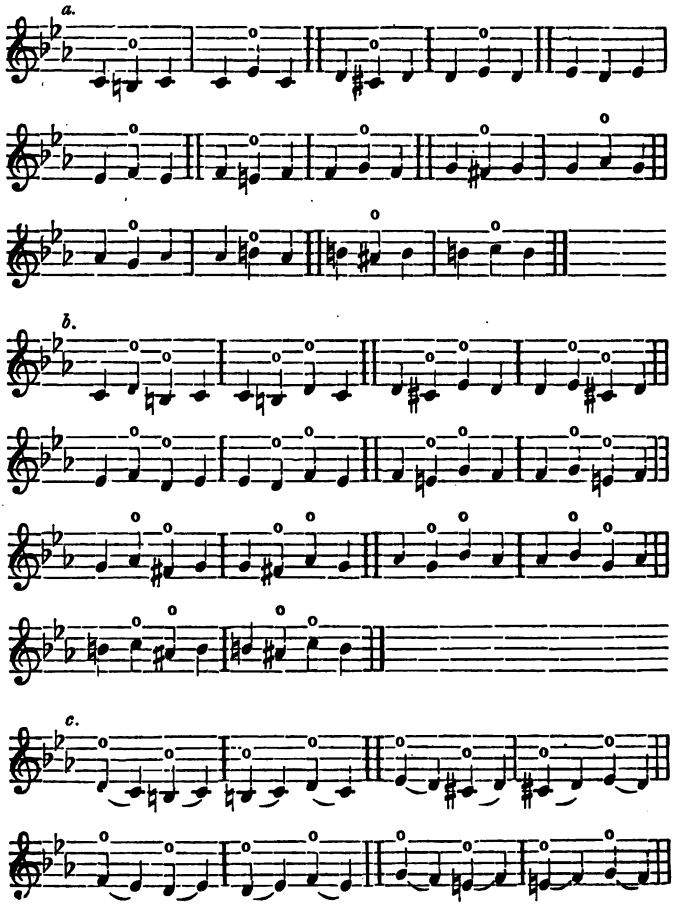


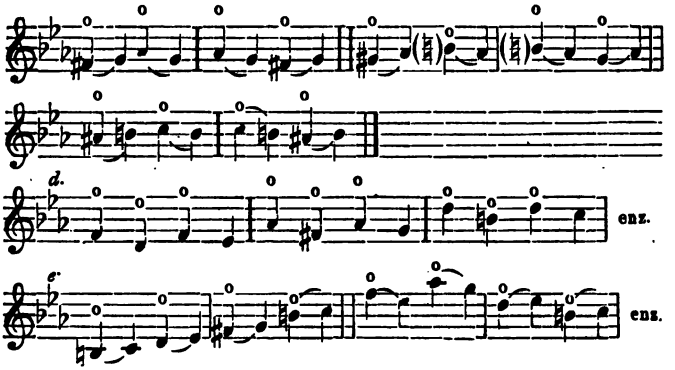

b.
c.
enz.
d.
enz.



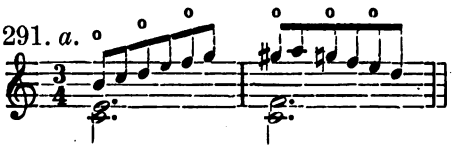
In de kleine-tertstoonladder.

290.





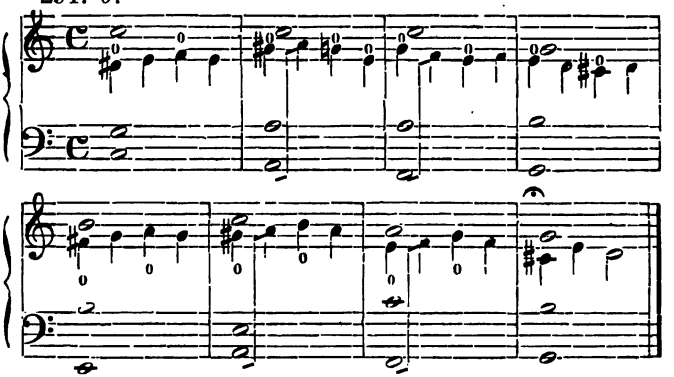
Men ziet daaruit, dat er velerlei gebruik van de wisselnoot kan gemaakt worden. In N°. 289 *a.* begint de accoordnoot en wordt eerst de wisselnoot van beneden, dan die van boven gegeven. De wisselnoot van beneden wordt *meestal* als kleine seconde gebruikt; is ze dat niet uit de toonladder zelf, dan gebruikt men het verhoogingsteeken (zie 289 *a.*, maat 3, 5, 9, 11 enz.). In oudere muziek, die van Bach b. v., vindt men echter de „wisselnoot van beneden" veelal laddereigen, dus als groote seconde gebruikt. In nieuwere muziek, gebruikt men ze ook wel laddereigen bij diatonische opvolging; b. v. aldus:



Treedt ze vrij op of sprongsgewijs dan evenwel moet ze een kleine seconde zijn. Bij 289, *b.* ziet men na de accoordnoot *beide* wisselnoten gebruikt; bij *c.* begint de wisselnoot en volgt de accoordnoot; bij *d.* komt de accoordnoot eerst op den laatsten slag der maat en gaan drie wisselnoten vooraf; bij *e.* ruimt de accoordnoot haar plaats in voor

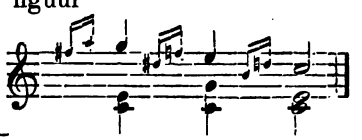
de wisselnoot, welke beweging wordt voortgezet; evenzoo in N°. 290. Wil men de wisselnoten toegepast zien, zoo beschouwe men het volgend nommer en vergelijke het met n°. 282. [1])

291. *b.*



Ofschoon ik mij bij de laatste voorbeelden heb bepaald tot een „beweging" in de alt, zoo behoef ik wel niet te verzekeren, dat ook de andere stemmen daarvoor moeten gebruikt worden, en wil ik er op aandringen, dat zulks geschiedt door den leerling. Zooals men ziet, hebben de wisselnoten veel overeenkomst met de voorhoudingen, waarmede ze vooral verschillen door hun vrij optreden (terwijl de voorhouding gebonden moet zijn). Treedt men op het gebied van den coloratuurzang of de instrumentale muziek, dan zijn de voorbeelden van wisselnoten tot in het oneindige te vermenigvuldigen.

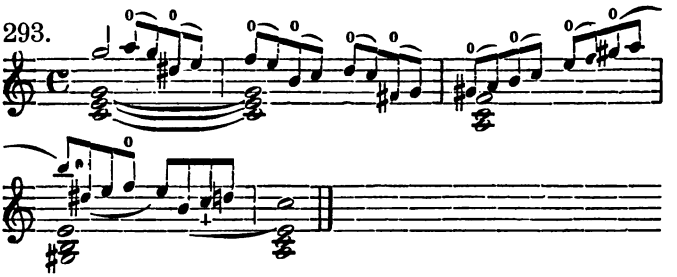
Reeds deze figuur

292. 

1) Ook in No. 291. *b.* heb ik verboden octaven gemaakt, tot voorbeeld hoe men niet mag doen. De leerling verbetere ze.

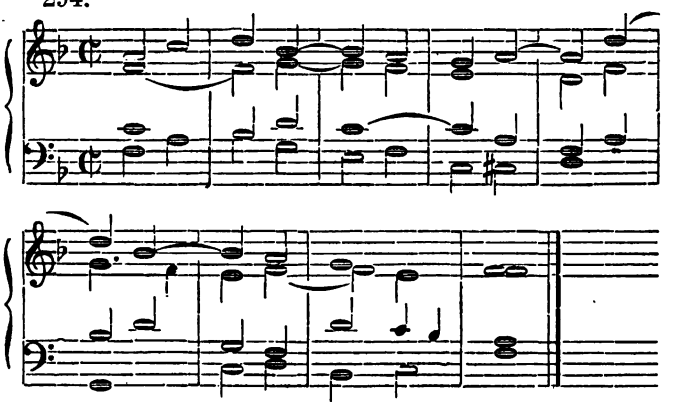
bestaat uit wisselnoten; ook in het volgende voorbeeld komen velerlei wisselnoten voor:

293.

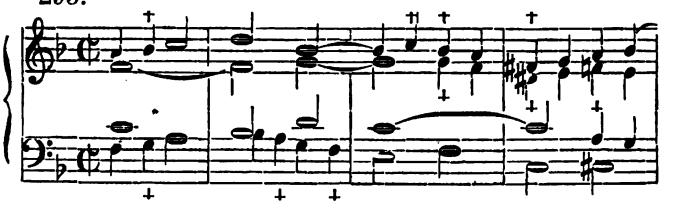


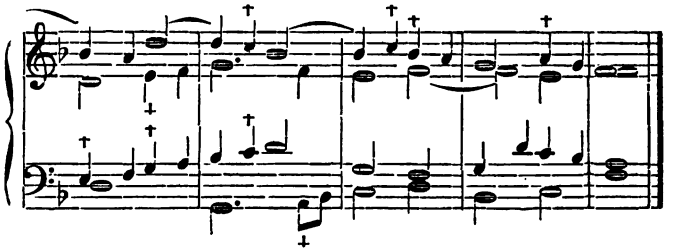
Hoe de wisselnoten en doorgaande noten kunnen bijdragen, om een eenvoudigen muzikalen volzin belangrijker te maken, ziet men in de twee volgende voorbeelden:

294.



295.

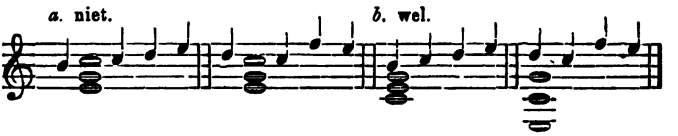




de wisselnoten zijn door een o, de doorgaande noten door een † aangewezen.

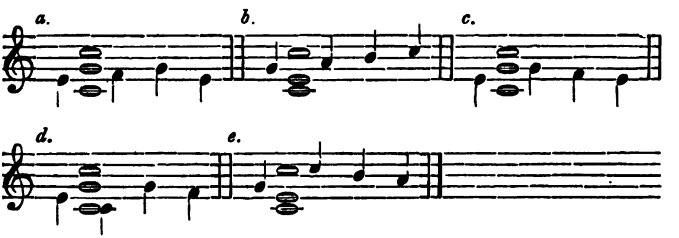
Fouten zijn bij de wisselnoten in zóóver te maken, dat men, evenals bij de voorhoudingen, geen wisselnoot met de accoordnoot welke men wisselt tegelijk laat hooren:

296.



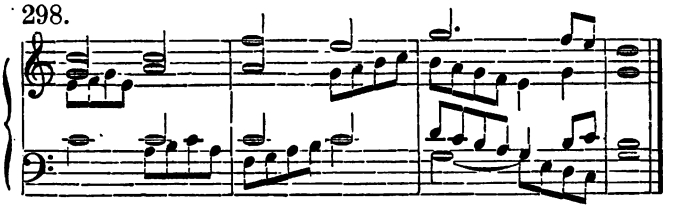
De schrijfwijze bij *a.* is dus vanzelf verboden; die bij *b.* is toe te staan, in aanmerking nemende, wat over dergelijke verdubbeling bij de voorhoudingen (blz. 28) gezegd is. Bij langzame beweging is het volgende te vermijden:

297.



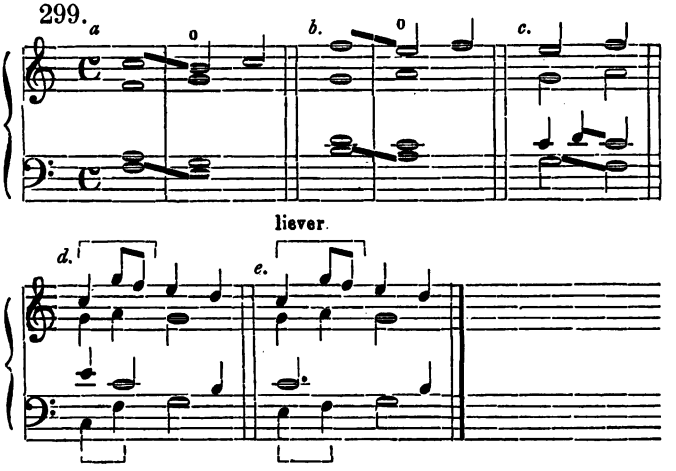
Daarentegen is in een vlug tempo tegen het navolgende geen bezwaar te maken:

298.



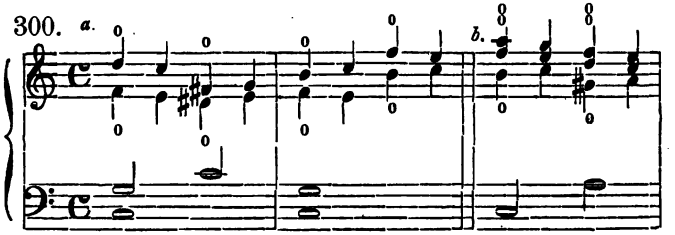
Dat men kwinten en octaven ook bij het gebruik der wisselnoten heeft te vermijden, spreekt vanzelf. Dus mag men niet schrijven:

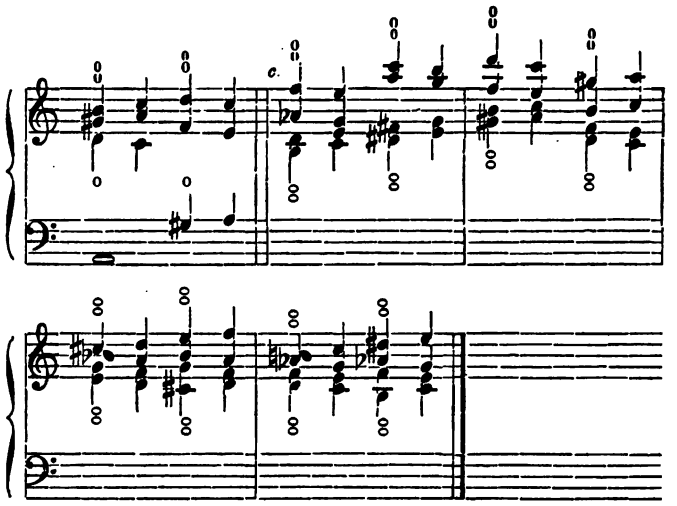
299.



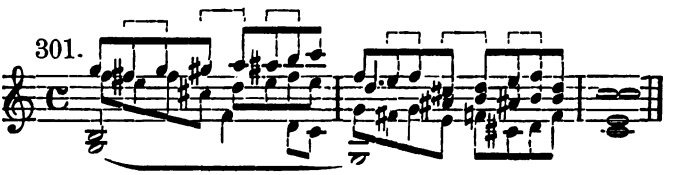
Dat wisselnoten tusschen twee, drie, ja zelfs tusschen al de vier stemmen mogelijk zijn, bewijst het volgende voorbeeld:

300.

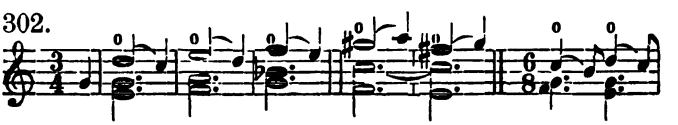




Wisselnoten in tertsen en sexten klinken in gelijke beweging het beste; in seconden, kwarten, kwinten of septimen zal men zelden wisselnoten fraai kunnen schrijven. B. v.:



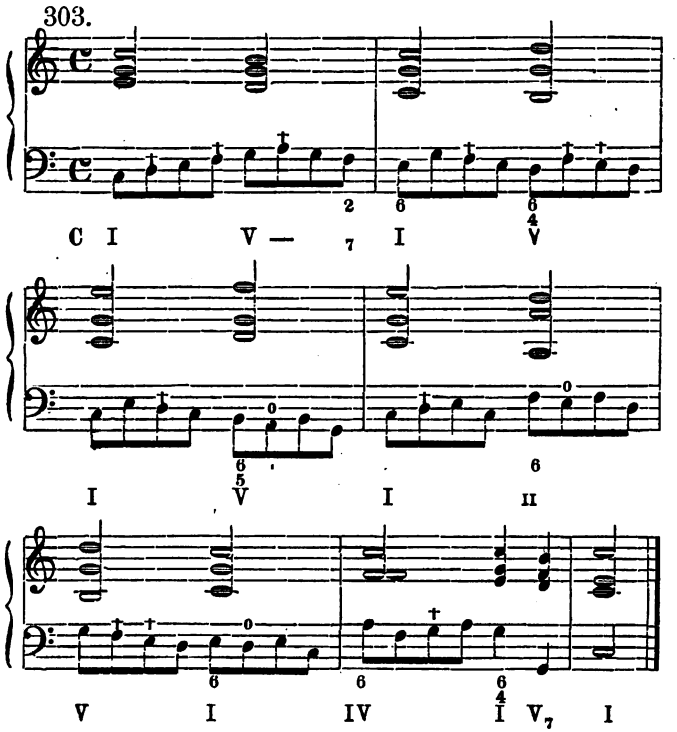
Heb ik bij de voorhoudingen gezegd, dat die niet korter, des noods wel langer dan de voorafgaande noot mogen zijn, ook bij de wisselnoten moet dit worden toegepast; b. v.:



Wij komen nu tot de practische toepassing van al het voorgaande en vinden wederom uitmuntende stof in F. Hiller's, meermalen door mij gebruikt en genoemd, werkje.

Onder het opschrift „bassen met doorgaande en wisselnoten" geeft Hiller een 20-tal bassen, waarboven de leerling acc. enz. heeft te zetten. Onder het „enz.", dat ik daar schrijf, is veel te verstaan, gelijk uit de volgende bewerking, die ik van n°. 1 dezer bassen als voorbeeld geef, te zien is. Allereerst geef ik niets dan acc.:

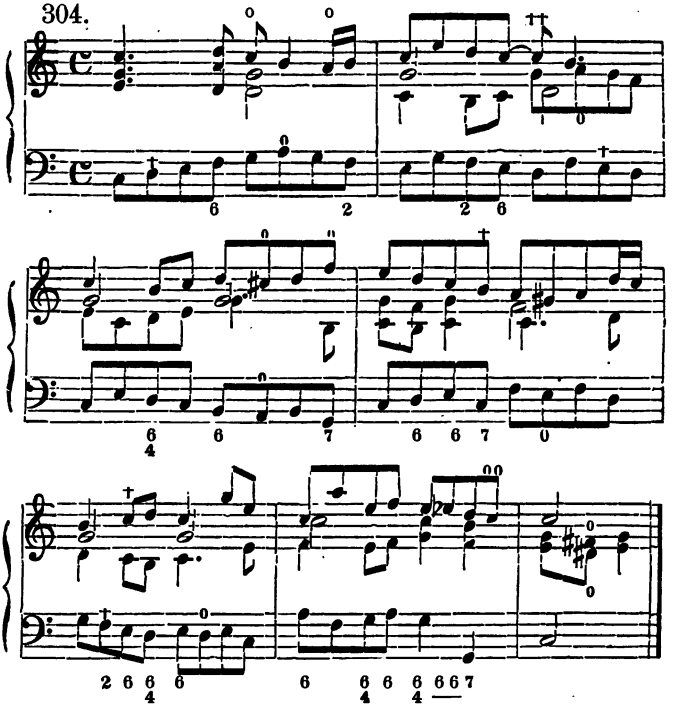
303.



Dan laat ik een bewerking volgen, waarin harmonische figuratie, doorgaande noten, en wisselnoten in een of meer stemmen voorkomen.

Een anticipatie vindt men bij de dubbele nul in de vóórlaatste maat; een voorhouding bij de twee kruisjes in de 2e maat; meer konden er in dit klein bestek niet worden aangebracht, zonder gedwongen of overladen te schrijven.

304.

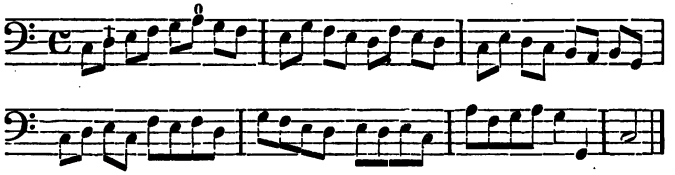


Op deze en dergelijke wijze moeten nu ook de navolgende bassen worden uitgewerkt, waarbij de wisselnoten en de doorgaande noten door nulletjes of kruisjes moeten worden aangewezen.

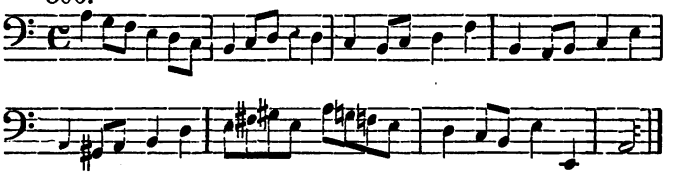
Telkens wanneer de leerling een nommer schriftelijk gereed heeft, moet hij 't op de piano spelen; als hij al de nommers heeft bewerkt, moet hij de bassen (dit boekje) vóór zich op de piano zetten en trachten dadelijk een vierstemmige bewerking te laten hooren, eerst eenvoudig, dan meer saamgesteld, juist zooals ik het voorbeeld van de eerste Bas, enz., hierboven heb gegeven:

Bassen met doorgaande en wisselnoten:

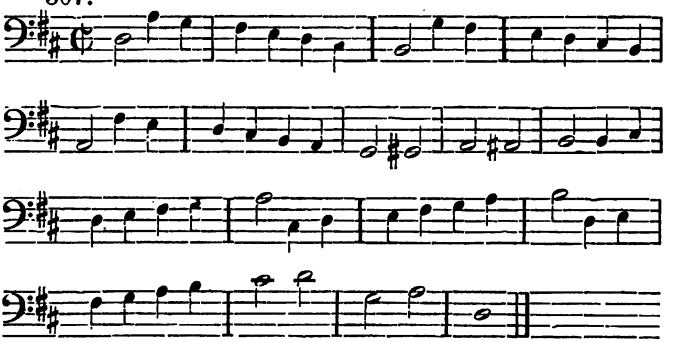
305.



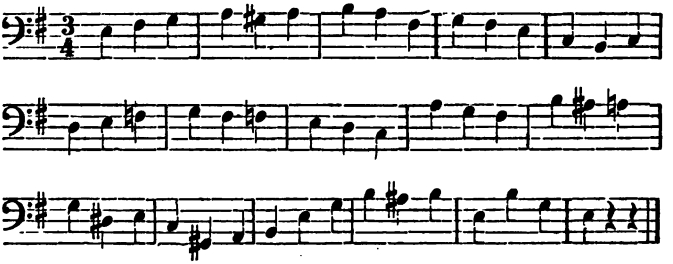
306.



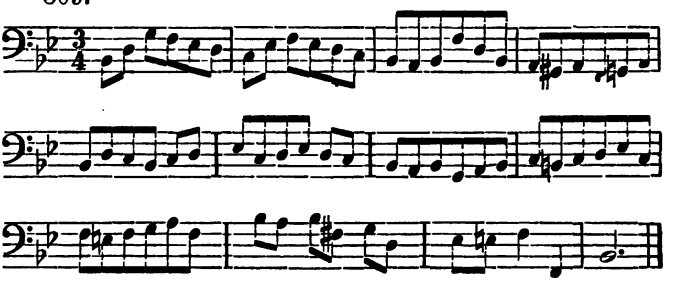
307.



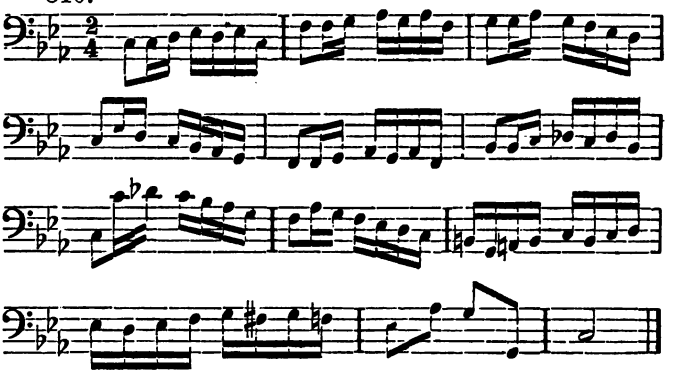
308.



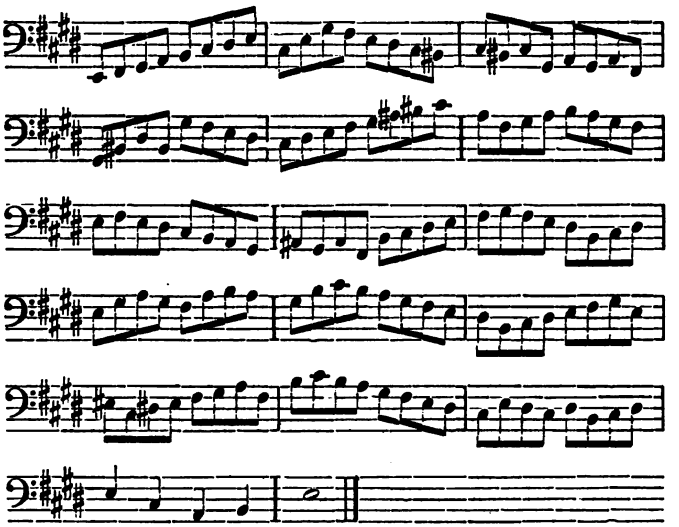
309.



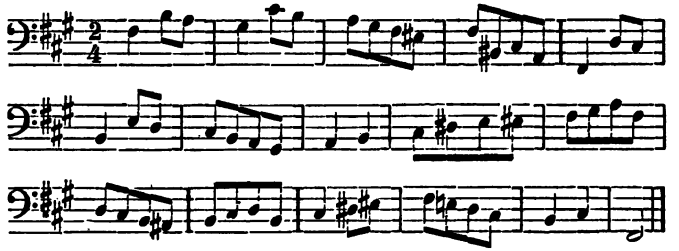
310.



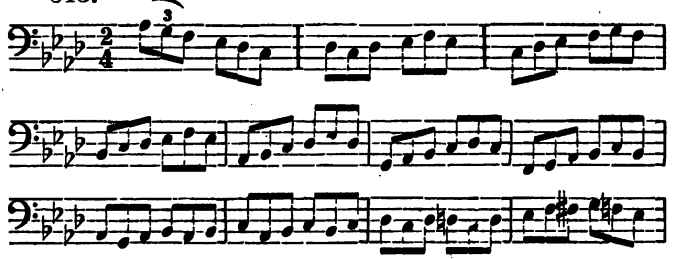
311.

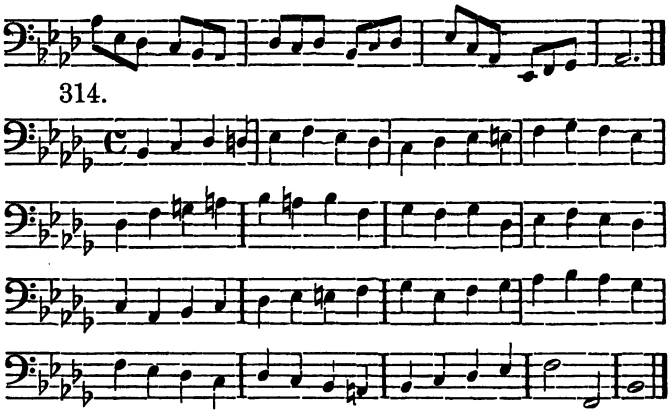


312.



313.



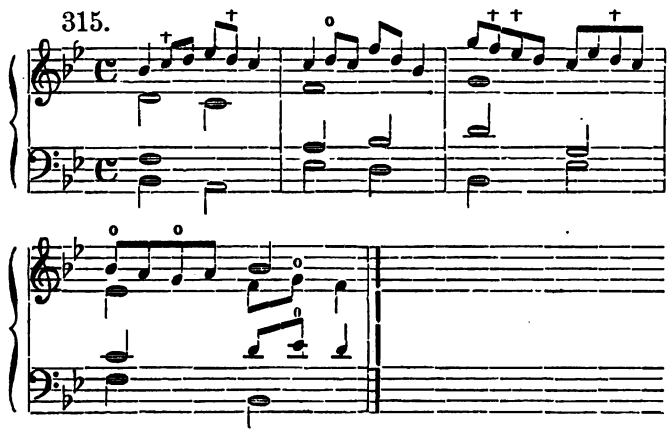


314.

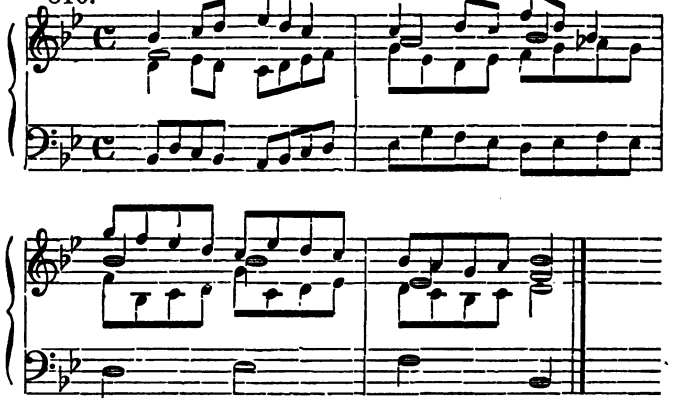
Heeft de leerling deze „bassen" behoorlijk uitgewerkt, dan beproeve hij zijn krachten aan de navolgende „Melodische volzinnen met doorgaande en met wisselnoten." Dat zulks evenzeer op verschillende manieren kan geschieden, zal hij begrijpen en wil ik ten overvloede bewijzen door het eerste voorbeeld op drie verschillende manieren uit te werken.

Melodische volzinnen met doorgaande en met wisselnoten.

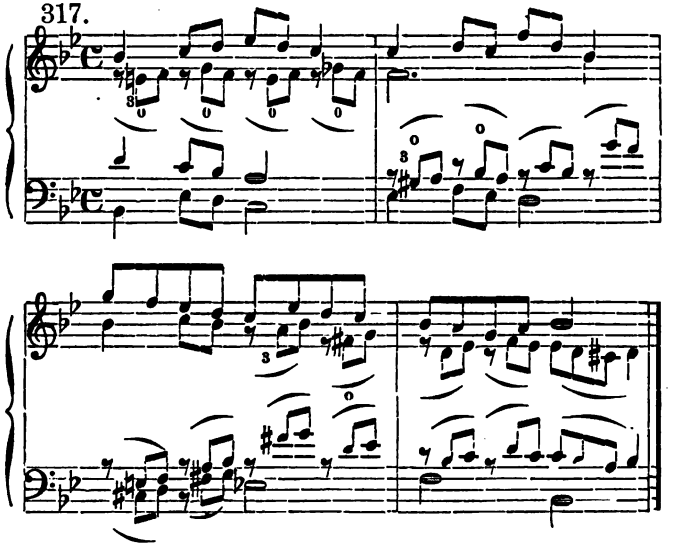
315.



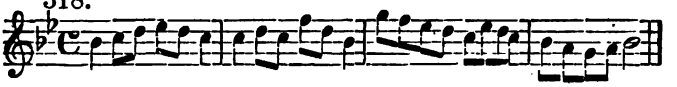
316.



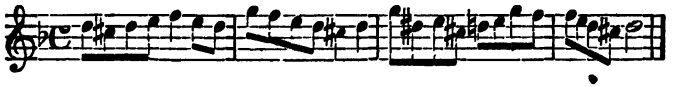
317.



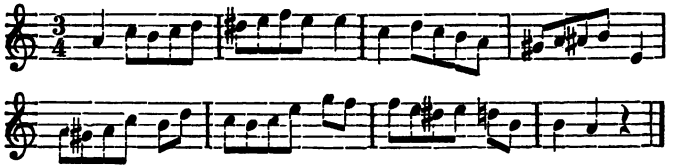
318.



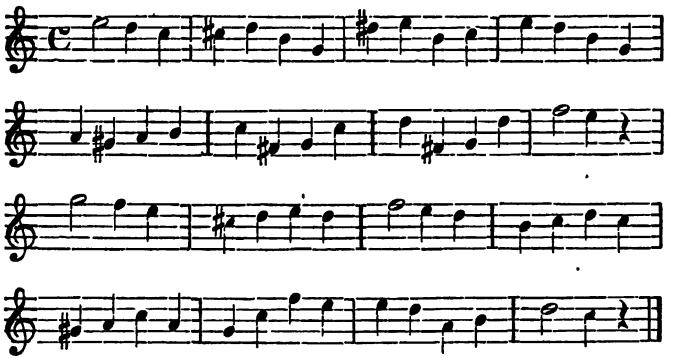
319.



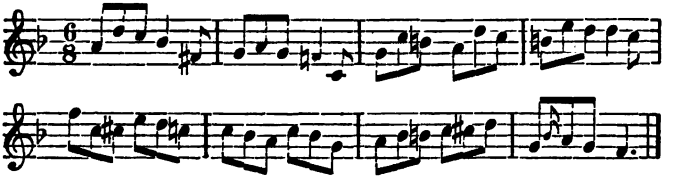
320.



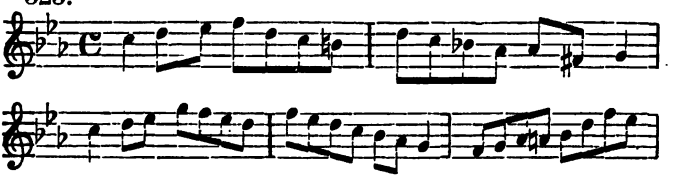
321.

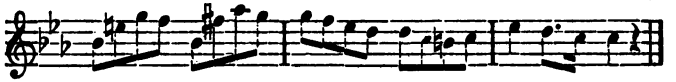


322.

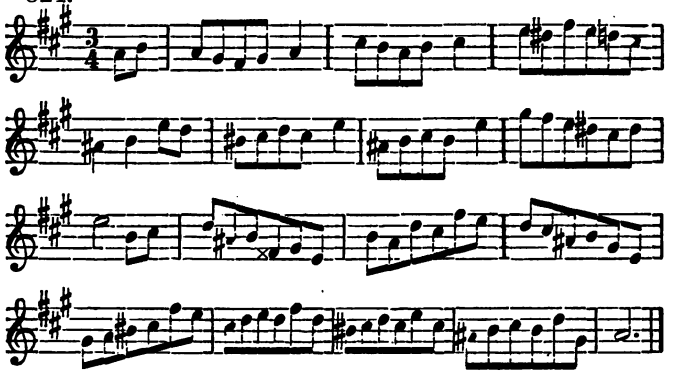


323.

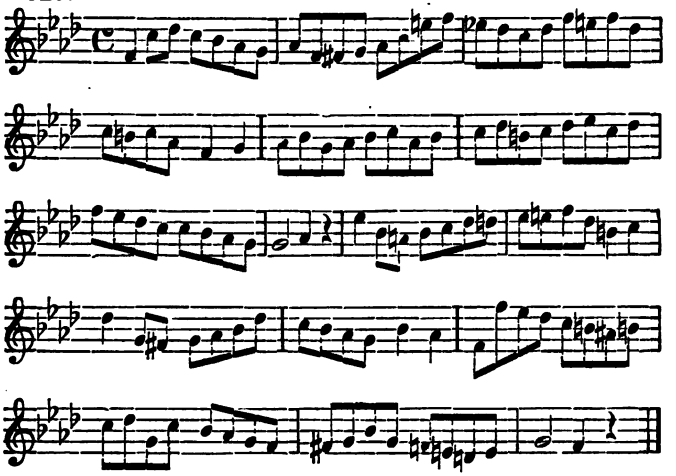




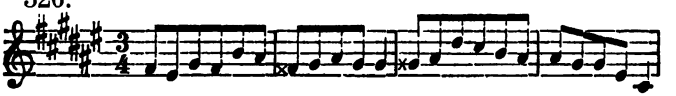
324.

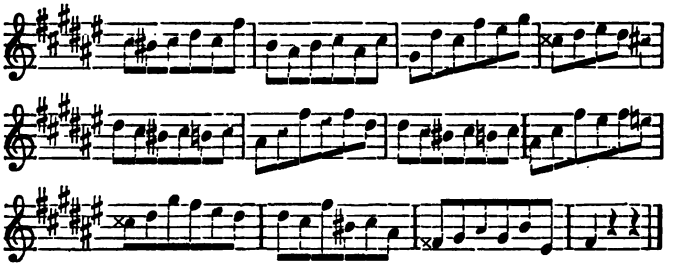


325.

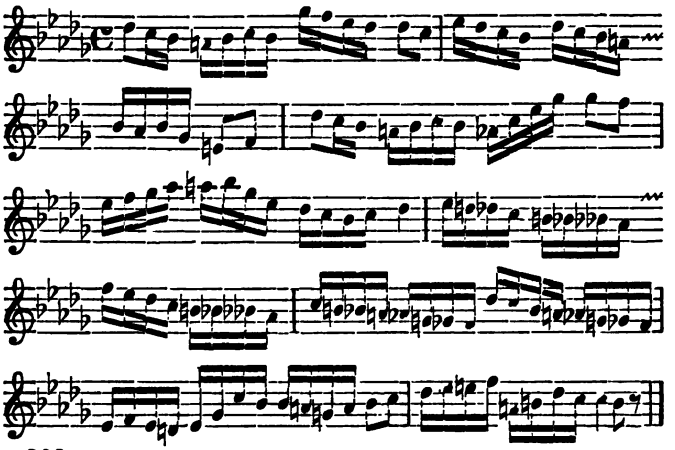


326.

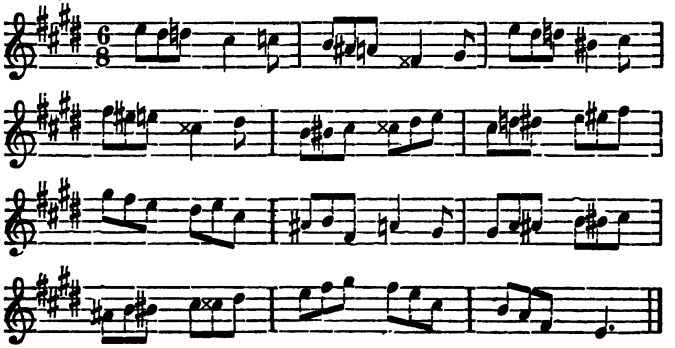




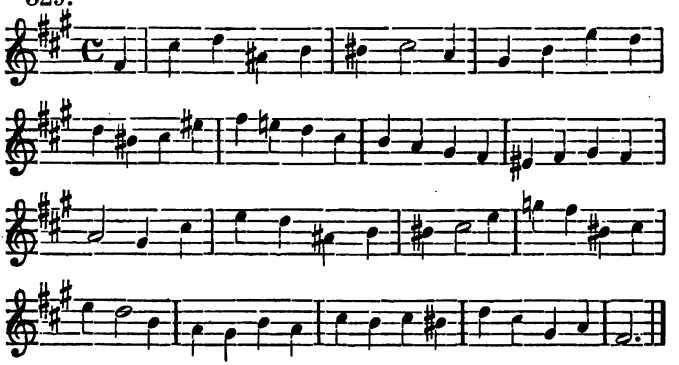
327.



328.



329.



Bij het uitwerken van bovenstaande voorbeelden lette men vooral op de bas. Zorgt men in een toonstuk voor een melodische bas (vooral wanneer de sopraan aanwezig is), dan volgen de andere stemmen vanzelf, en verkrijgt men zonder veel moeite een fraaie stemvoering in alle partijen.

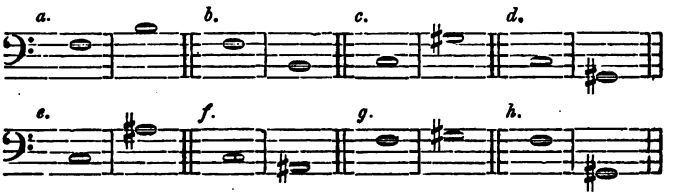
Men vermijde vooral het *laten liggen* van een bastoon (behalve bij het orgelpunt), tenzij men een Voorhouding gebruikt of de voorbereiding van een dissoneerend ac. zulks gebiedt. Een enkelen keer kan het liggenblijven der bas goed zijn, als de andere stemmen zich flink voortbewegen. Onder een „melodische bas" zouden b. v. sprongen als deze niet te rekenen zijn:

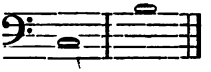
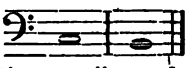
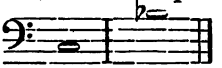
330.

daarvoor stelt men liever in de plaats:

Overmatige intervallen moeten slechts bij uitzondering worden gebruikt, liever verminderde zooals hier:

331.



dalende, gelijk bij *b*, *d*, *f* en *h*, zijn deze bassen beter dan klimmende, bij *a*, *c*, *e*, *g*. Ik herinner ten overvloede, dat het onderwijs, tot hiertoe gegeven, gegrond is *op den zang;* bij instrumentale muziek vindt men dikwerf intervallen gelijk de in n°. 330 en 331 afgekeurde. Zoo ook groote septimen  die evenwel voor den zang liever in kl. seconden  moeten veranderd worden; kleine septimen zijn ook voor zang te schrijven:  De leerling is nu in staat alle muziekstukken, die hem onder de oogen komen te analyseeren, met betrekking tot de accoorden, de modulaties en verdere hulpmiddelen, waarvan men zich bedient, om ze tot stand te brengen. Hij zal verstandig handelen, als hij zijn krachten beproeft aan werken van Bach, Schumann, Richard Wagner en Liszt. [1])

Daar evenwel niet alle muziekstukken vierstemmig, de meeste hetzij geheel, hetzij gedeeltelijk twee-, drie-, vijf- en zes-stemmig worden geschreven, zal ik dienaangaande het een en ander beknopt mededeelen.

---

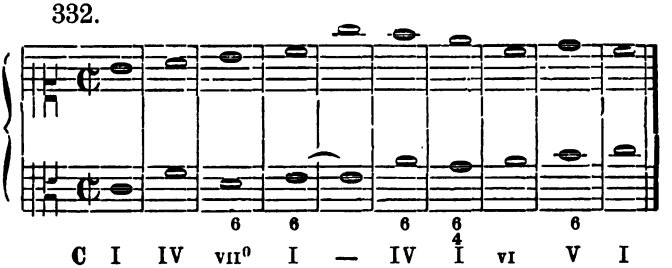
1) Ter verduidelijking van het gezegde en als voorbeeld voor hen, die zich met de analyse van muziekstukken willen bezighouden, zal bij den uitgever dezes worden verkrijgbaar gesteld: Schumann's opus 124, door een mijner leerlingen geanalyseerd op de hierboven door mij bedoelde wijze.

XVII.

DE TWEESTEMMIGE SCHRIJFWIJZE.

Zooals reeds vroeger werd geleerd, kan een accoord uit niet minder dan *drie* intervallen bestaan: grondtoon, terts en kwint. Wil men nu tweestemmig schrijven, dan zal noodzakelijk kwint of terts moeten wegblijven, en zullen voorhoudingen, anticipaties, harmonische figuratie, wisselnoten en doorgaande noten een belangrijke rol spelen. Eenvoudig voorgesteld (en tot oefening in de C-sleutels) kan men tweestemmig aldus schrijven:

332.

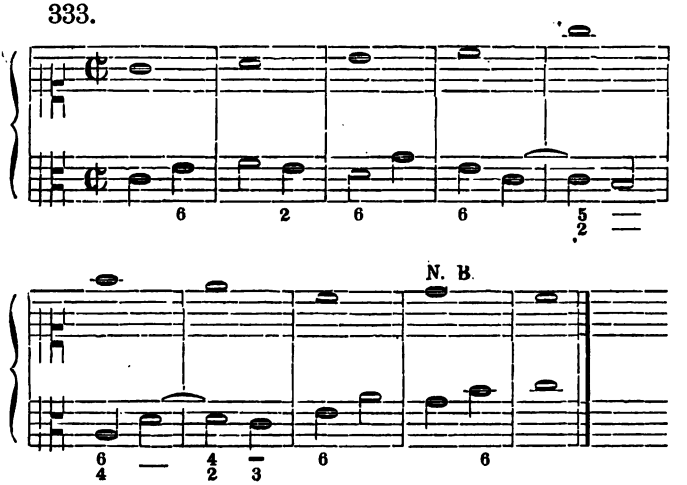


De juistheid der becijfering, door mij geschreven, zou allicht bij de vijfde, zevende en negende maat kunnen betwijfeld worden.

Immers evengoed als den I^en^ trap, zou men in de vijfde maat den III^en^ kunnen schrijven; in de 7^e^ maat óók den III^en^ en in de 9^e^ den VII^en^. Het muzikaal gevoel zegt evenwel onwillekeurig, waar de tonica of dominante bedoeld is.

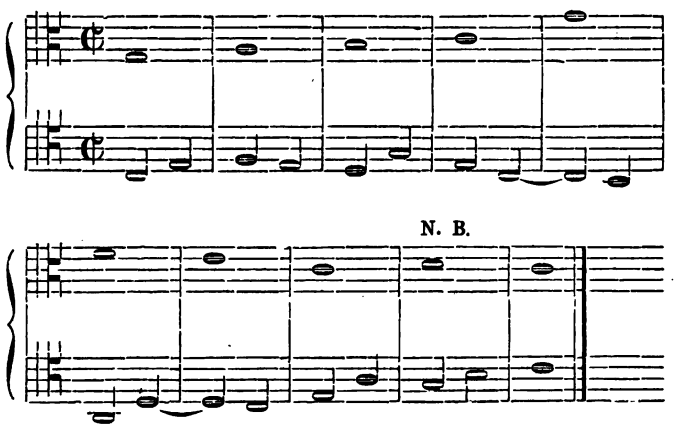
Belangrijker wordt de volzin aldus:

333.



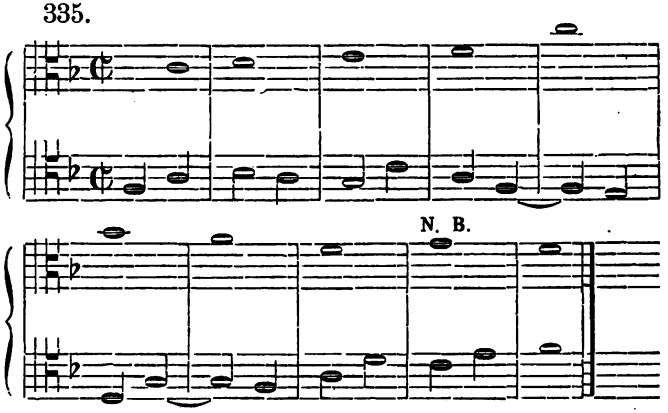
Brengt men deze oefening een octaaf lager in den alt- en den tenor-sleutel, dan ziet ze er aldus uit:

334.



Maar aangezien de tenor niet gaarne zoo laag zingt, transponeert men de oefening liever naar F, aldus:

335.

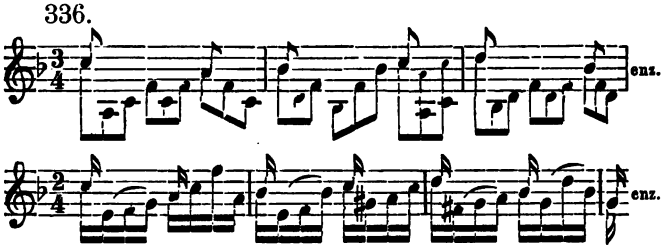


Ik ga zoo uitvoerig te werk, om den leerling practisch het gebruik der verschillende sleutels (sopraan-, alt- en tenor-sleutel) te leeren. Voortaan mag hij *voor zang* niet anders dan deze C-sleutels gebruiken.

Op het gebied der instrumentaal-muziek vindt men voorbeelden genoeg van tweestemmige schrijfwijze. Ik herinner aan het Wohltemperirte Clavier van Bach, b. v. de Fuge in F, 1e Band.

Eenstemmig vindt men ook wel eens iets geschreven, maar meestal is dit denkbeeldig gelijk uit het volgende is te zien, wat toch eigenlijk tweestemmig gedacht is:

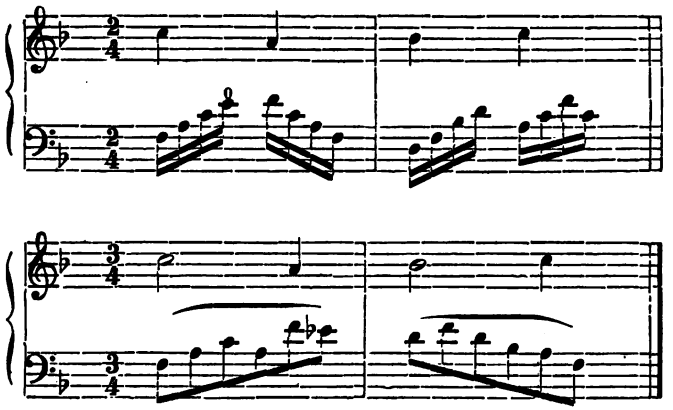
336.



Onder de Preludes en Fuga's voor viool alleen, van J. S. Bach, zijn prachtige voorbeelden hiervoor bij te brengen; de leerling verzuime niet daarmee kennis te maken.

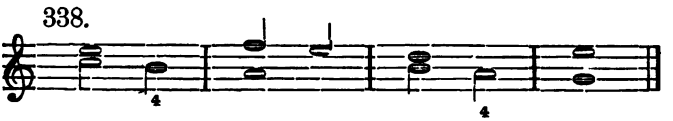
Ten slotte een enkel voorbeeld van *instrumentale* tweestemmigheid:

337.



Soms vindt men een kwint als plaatsvervanger van een ac., zooals hierboven in n°. 333, 334 en 335 bij N.B.; ook treft men doorgaande septimen aan:

338.



Zelfs doorgaande acc. vindt men meermalen vooral bij driestemmige muziek, waarover ik nu zal gaan spreken.

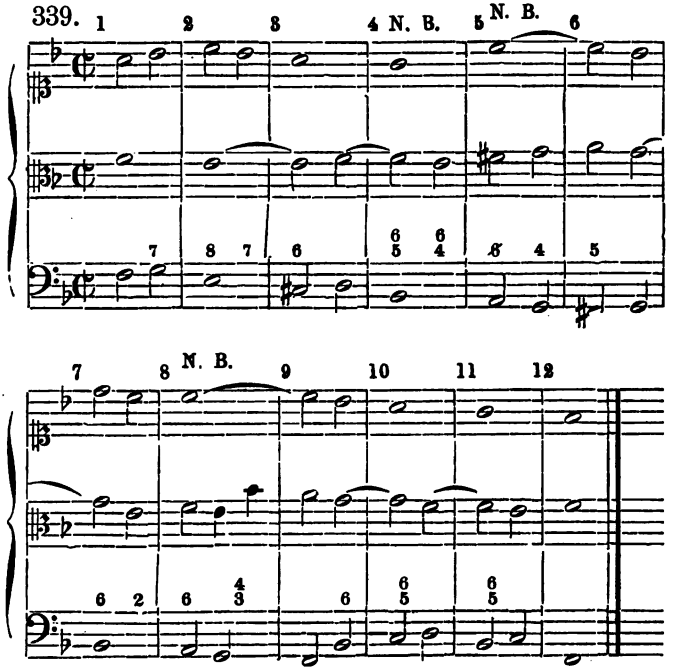
XVIII.

DE DRIESTEMMIGE SCHRIJFWIJZE.

Bij driestemmige muziek kan men de driekln. volledig gebruiken, en zelfs de vier- en vijfklanken beter onderscheiden, dan wanneer men tweestemmig schrijft.

In het volgend nommer (339) ziet men hoe betrekkelijk volledig een driestemmig stuk kan zijn, en hoe goed het kan klinken.

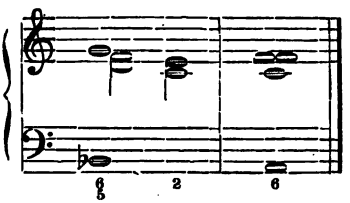
339.



Enkele opmerkingen wil ik maken, waarmee de leerling zijn voordeel voor zijn eigen werk moge doen.

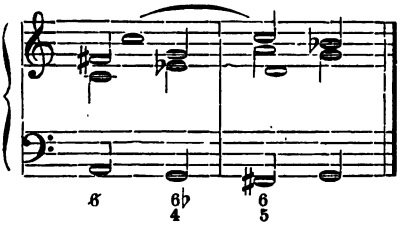
In de 4e maat bij N.B. ziet men het $\frac{6}{4}$ ac. van den verm. drkl.; het klinkt hier niet kwaad (ofschoon het gebruik van de 2e omkeering van dit ac. vroeger zoo niet door mij werd verboden dan toch werd afgekeurd [zie het 1e deeltje 2e druk, blz. 79]), eensdeels omdat het driestemmig optreedt, anderdeels omdat men 't als plaatsvervanger van het 2e ac. bes, c, e, g kan beschouwen. Immers vierstemmig zou men dit schrijven:

339. *a.*



In de 5e maat ziet men op de 2e helft het interval van een kwart, en het is toch alsof men het volledig $\frac{6}{4}$ hoort, welks plaats het inneemt. Men noemt dit een „doorgaand" ac., zooals ik reeds op blz. 100 bij een dergelijk geval, over tweestemmigheid sprekende, heb opgemerkt. Had men deze 5e maat vierstemmig te schrijven, dan zou ze er aldus uitzien:

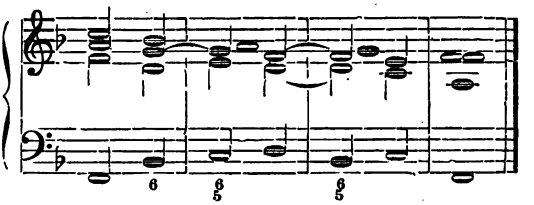
339. *b.*



In de 8e maat van No. 339 krijgt men door harmonische figuratie (sprongsgewijs bij de alt toegepast) het

volledige terts-kwart-sext-ac. In de 10e maat heeft men schijnbaar een $\frac{6}{5}$, maar eigenlijk is de kwint niets dan een voorhouding voor de kwart, die hier evenwel door den gang van de bas tot terts wordt gemaakt. Schrijft men dit vierstemmig, dan wordt de zaak duidelijker:

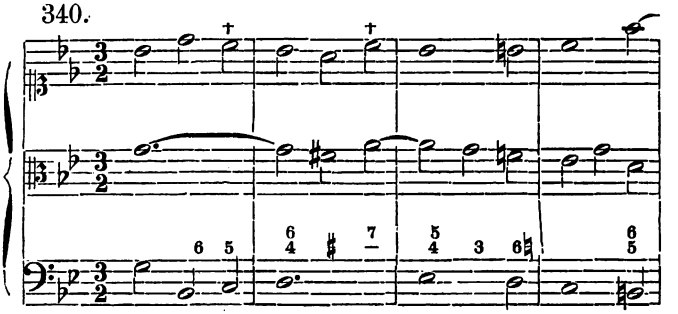
339. *c.*

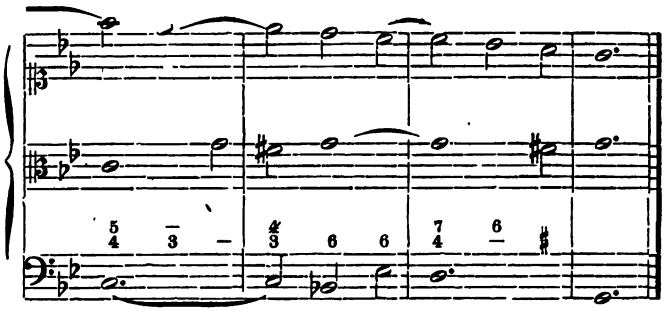


De slotmaat in hetzelfde nommer bewijst, dat men ook in driestemmige muziek wel unisono kan eindigen.

Dat het weglaten van de terts ook wel gebiedend noodzakelijk kan zijn ter bevordering van een goede stemvoering, bewijzen de twee eerste maten van het volgende nommer; hierbij zij nog opgemerkt, dat een der zwakke (lichte) gedeelten der maat beter geschikt is, voor dat weglaten der terts, dan een der zware:

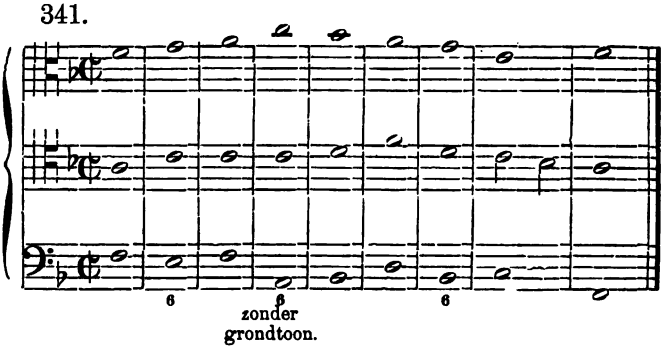
340.





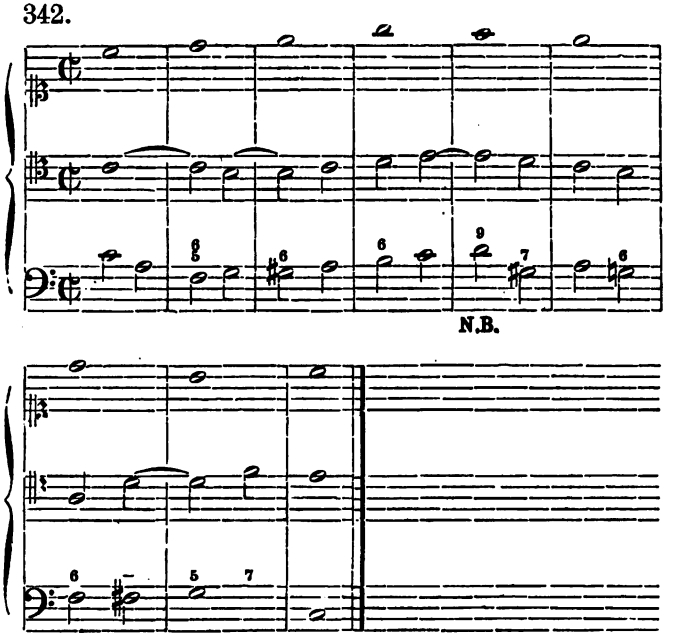
Dit voorbeeld eischt geen nadere verklaring; alleen zij opgemerkt, dat de aanleiding om gebruik te maken van den sopr. en den alt-sleutel hier was te vinden in de ligging der zangpartijen. Voor een alt-stem gaat de melodie te hoog; de tweede partij zou niet gemakkelijk door een tenor kunnen gezongen worden. Om deze redenen werden in N°. 340 de sopr.- en de alt-sleutels gekozen. De 4e maat wijst een geval aan, waar de loop van het stuk en de stemvoering het wegblijven van den grondtoon van het V_7 noodzakelijk maakten; men mist dien niet. Eischt de omvang, dat de sopr.-sleutel wegblijve, zoo geschiedt zulks gelijk in het nu volgende n°. 341 te zien is.

341.



Een andere bewerking van dezelfde melodie biedt het volgende nommer, waar het beter was den sopr.- en den tenorsleutel te nemen, omdat de middenpartij voor de altstem wel wat laag gaat:

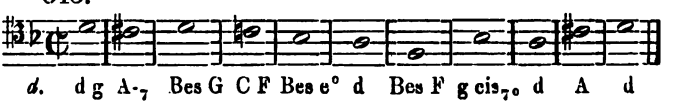
342.



In de 5e maat bij N.B. ziet men de voorhouding van een seconde, die hier mocht gebruikt worden, omdat ze tusschen tenor *en bas* geschiedt.

De leerling beproeve nu het volgende nommer uit te werken (cantus firmus in den tenor);

343.



Om de twee bovenste partijen evenredig van elkaar verwijderd te krijgen, is het 't verstandigst ook ditmaal geen sopraan te nemen, maar de bovenpartij aan de alt te geven.

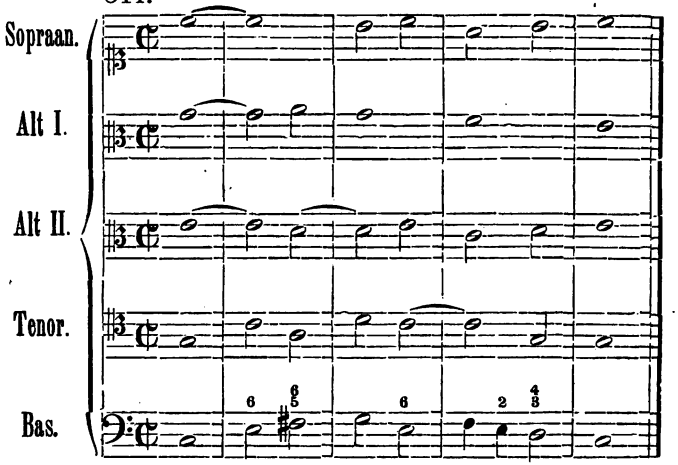
XIX.

DE VIJFSTEMMIGE SCHRIJFWIJZE.

Het is een bekende zaak, dat men bij piano- en orgelmuziek dikwerf meer dan vier noten (stemmen) gebruikt. Maar ook bij den zang vindt men dikwerf hetzelfde toegepast, zoowel in solostukken als in koorwerken.

Vijfstemmige muziek eischt van alle drie- en vierklanken verdubbeling van één of meer intervallen, en de moeilijkheid eener zelfstandige stemvoering vermindert er niet op, naarmate men méér dan drie of vier stemmen gebruikt.

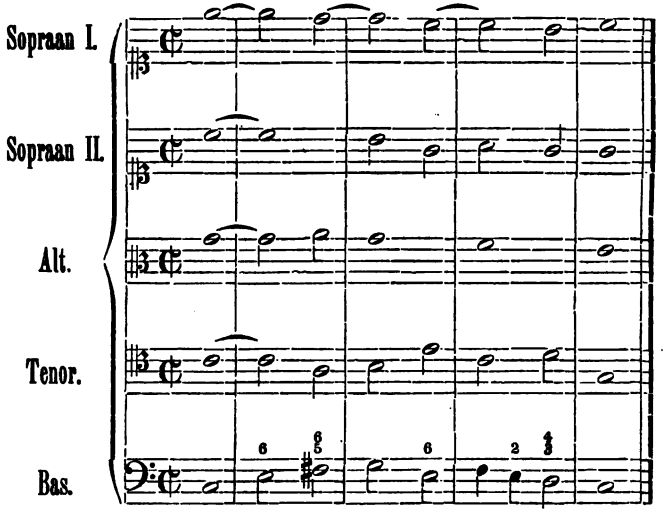
344.



Hoewel nu *alle* intervallen geschikt zijn ter verdubbeling, zoo zal men toch verstandig handelen door de septime uit een 7-ac. alleen dàn te verdubbelen als de melodische draad zulks eischt (bij doorgaande noten of doorgaande acc. b. v.); hierboven in n°. 344 bestond die noodzakelijkheid niet.

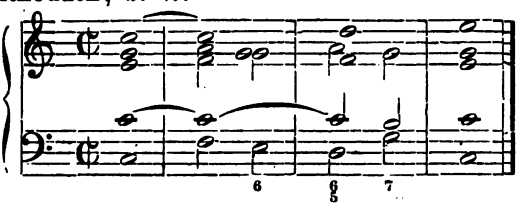
Men kan in plaats van twee alt-partijen, ook twee sopraan-partijen nemen, zooals in het volgend n°.

345.



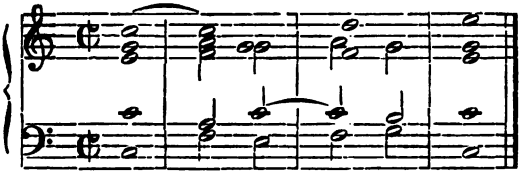
Men zorge voor de z. g. „staande octaven", dat zijn zulke, die ontstaan als dezelfde twee stemmen dezelfde noot uithouden, b. v.:

346.



Hier maken sopraan met tenor „staande" octaven; men doet beter in zulke gevallen (ofschoon ze niet altoos te vermijden zijn) aldus te schrijven:

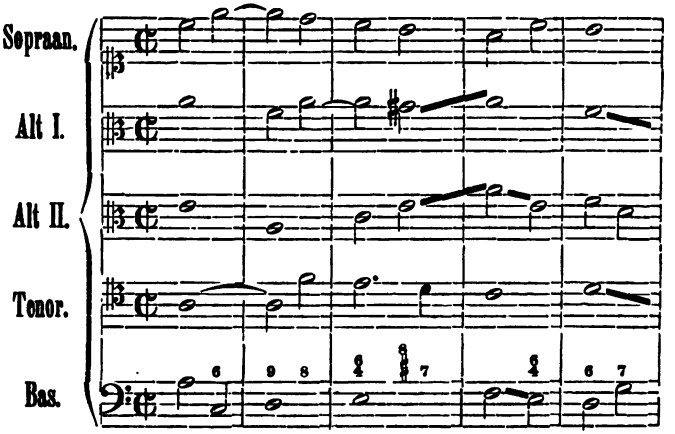
347.

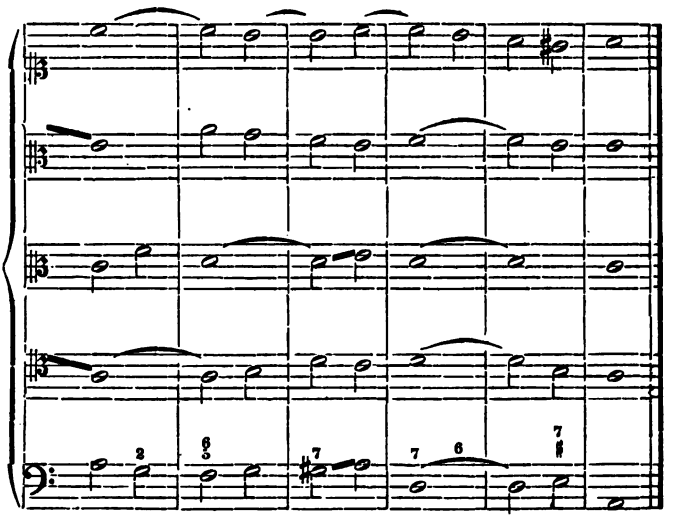


Dat bij méér dan vierstemmige muziekstukken dikwerf de terts zal moeten verdubbeld worden, is duidelijk; ik herinner dan ook aan mijn bepaling (1e deeltje blz. 31) waarbij wel wordt gezegd „dat het BETER is de terts niet te verdubbelen" doch *verboden* wordt het niet uitdrukkelijk.

Ook de 7e trap zal wel eens verdubbeld moeten worden, zooals in het volgend nommer is te zien. Bedekte kwinten en octaven, dienen, althans in de buitenste stemmen, te worden vermeden — in de middenstemmen kunnen ze, *als 't onvermijdelijk noodig is, worden toegelaten.*

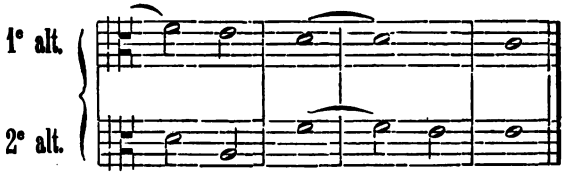
348.





Een middel om fouten te ontgaan, is het kruisen der stemmen, waaronder men heeft te verstaan, dat een lagere stem hooger gaat dan een hoogere (b. v. de alt boven de tenor) en omgekeerd; de 8e maat van no. 348 zou door het kruisen der stemmen (hier 1e en 2e alt) aldus te verbeteren zijn:

349.

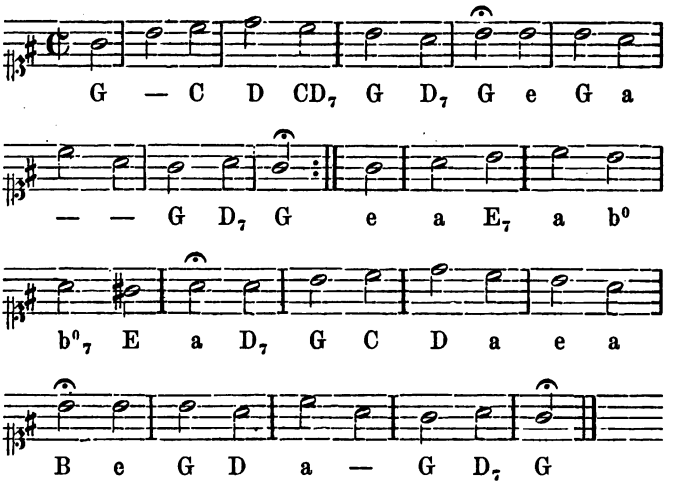


De kwinten tusschen de 2e alt en de bas, in dezelfde 8ste maat, zijn veroorloofd, omdat de eene een reine, de andere een verminderde kwint is. Reeds vroeger werden dergelijke kwinten toegestaan (zij het ook in

andere volgorde) (zie I^{e} deeltje, 2^{e} druk, blz. 78); thans mag men den leerling ook bovenstaande stemvoering veroorloven.

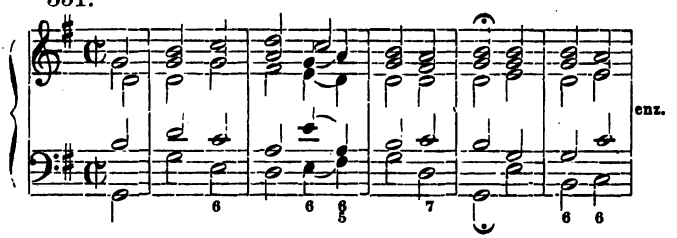
De beste oefening in vijf- (en meer-) stemmige muziek bieden de koralen. De leerling neme b. v. de volgende melodie:

350.



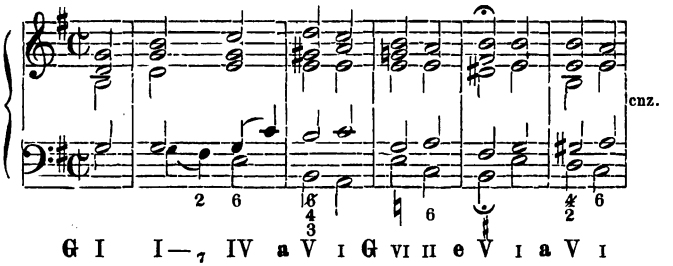
en bewerke die vijfstemmig op deze wijze:

351.



of meer ingewikkeld:

352.



Hij zorge vooral voor eenvoudige en natuurlijke voortschreidingen van de bas; hoe minder ingewikkeld de harmonie-opvolgingen zijn, hoe beter de stemvoering zal wezen.

XX.

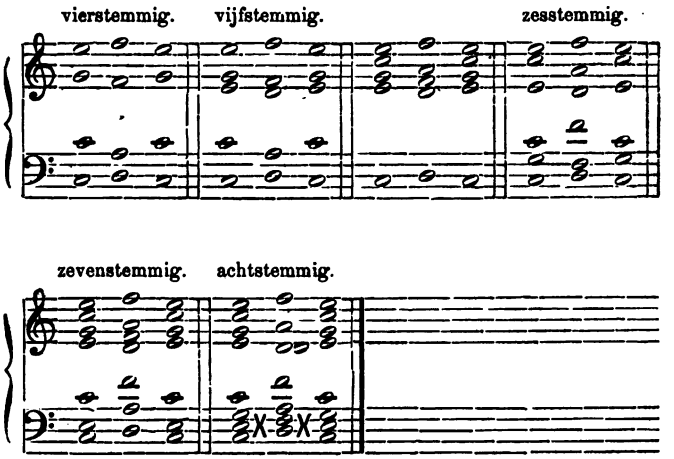
DE ZES-, ZEVEN- EN ACHTSTEMMIGE SCHRIJFWIJZEN.

In vroegere eeuwen beproefde men wel zes-, zeven-, achtstemmig (ja zelfs 13- tot 32-stemmig) te schrijven. Thans behoort dit tot de zeldzaamheden, en kan ik met weinige voorbeelden volstaan om den leerling het gebruik daarvan te wijzen.

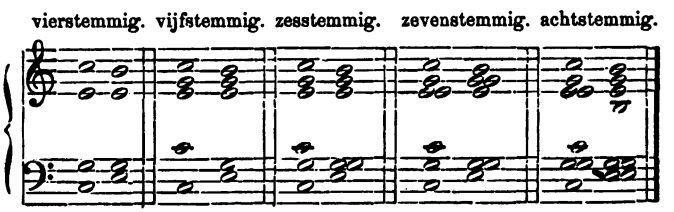
Vooraf zij gezegd, dat het kruisen der stemmen en derzelver verdubbeling of zelfs verdrievoudiging daarbij onvermijdelijk is.

Enkele acc. zijn zeer moeilijk te gebruiken, zooals de gealtereerde acc. en het verminderde 7-ac. (wegens de oplossing). Ter verlichting van de taak volgen hier eenige voorbeelden van 4- tot 8-stemmige schrijfwijs van dr.kln. en ik raad den leerling die voort te zetten en in alle gebruikelijke toonaarden te transponeeren.

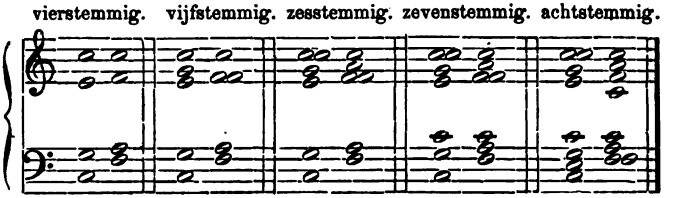
353. Verbinding met den tweeden graad.



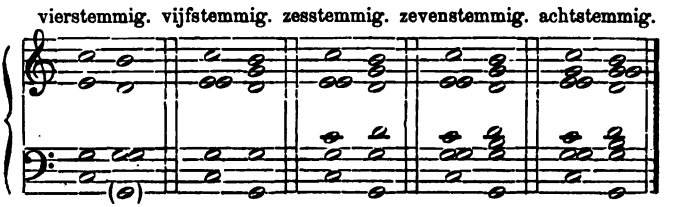
Verbinding met den derden graad.



Verbinding met den vierden graad.

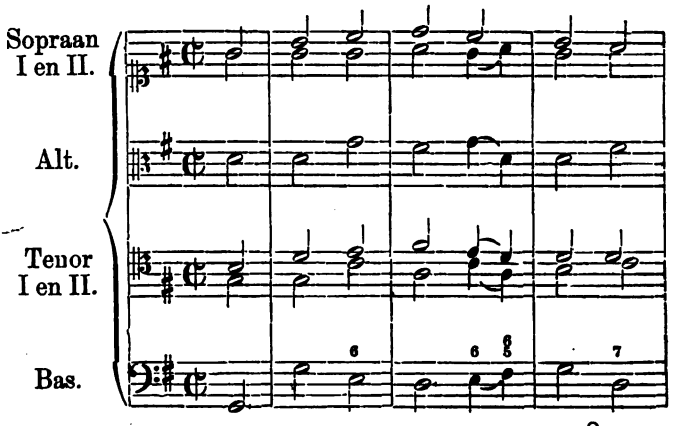


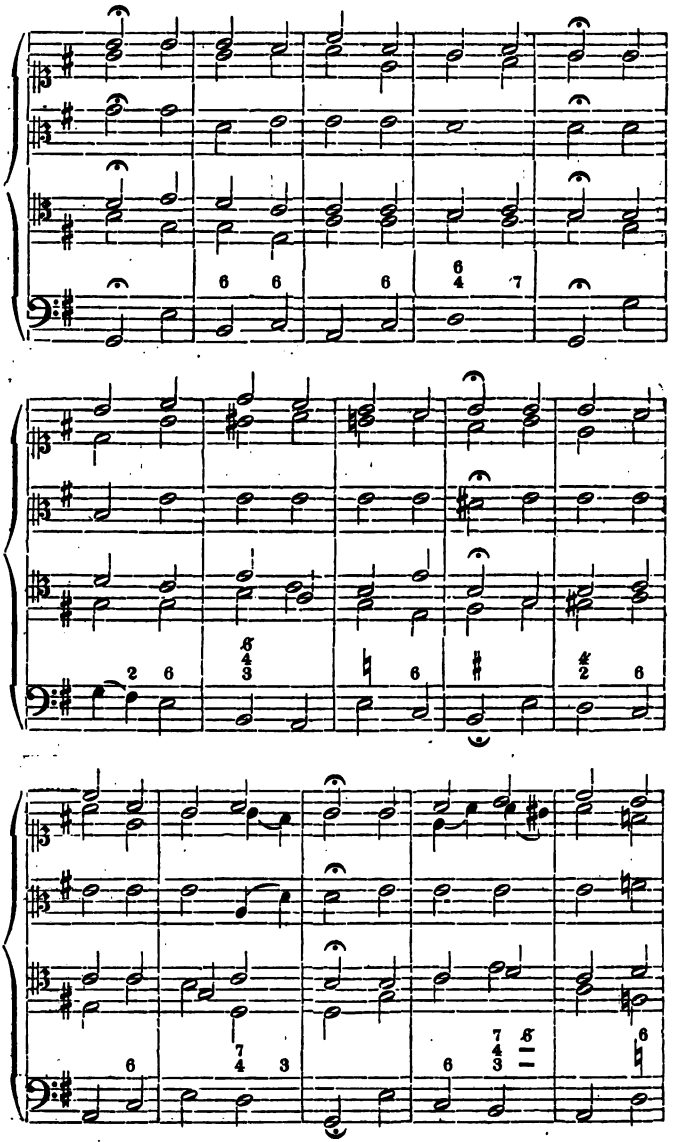
Verbinding met den vijfden graad.

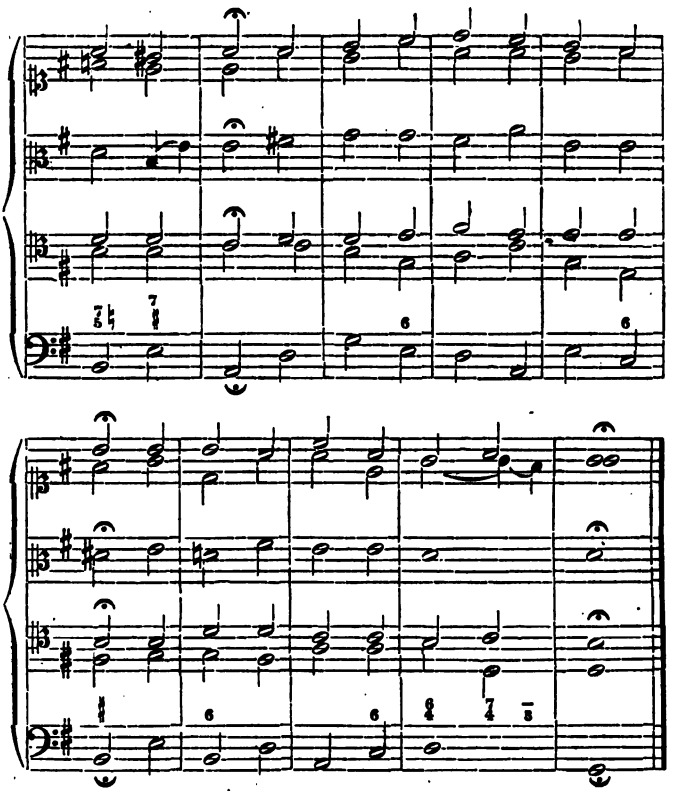


Een 6-stemmige bearbeiding van dezelfde koraal-melodie n°. 350 moge den leerling den weg wijzen voor eigen bewerkingen:

354.



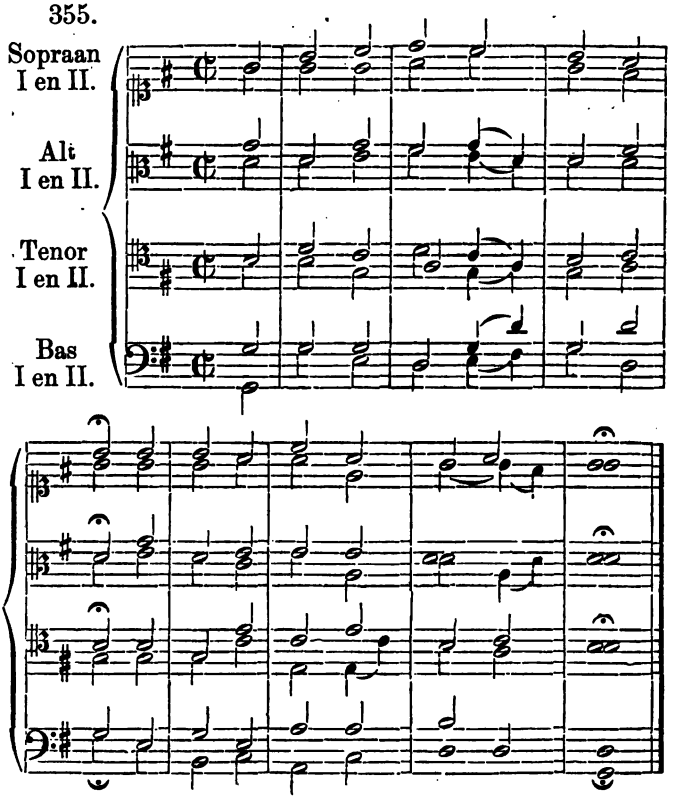




Om afwisseling in den vollen (op den langen duur vermoeienden) klank der 6, 7 of 8 stemmen te brengen, laat men enkele stemmen van tijd tot tijd rusten; het opnieuw toetreden dier stemmen brengt dan weer frisch leven en climax te weeg. Bij 8-st. koorstukken, die in den regel uit onze gewone 4 stemmen (sopr., alt, tenor en bas) maar dubbel-bezet bestaan, deelt men deze vier partijen gewoonlijk in twee zelfstandige koor-massa's (men plaatst de zangers zelfs wel rechts en links van den directeur, zoodat een compleet koor,

of kwartet, aan elken kant komt te staan) of men laat van tijd tot tijd enkele partijen (dus de 2 sopranen, 2 alten, 2 tenoren en 2 bassen) in unisono voortgaan, waardoor dan later het intreden der 8-stemmige massa te meer effect te weeg brengt. Een voorbeeld van 8-st. schrijfwijs moge dit hoofdstuk besluiten, waarbij wordt opgemerkt, dat men slechts zelden, zelfs bij J. S. Bach, dergelijke stukken vindt, waar elke stem zelfstandig wordt geleid.

355.



In instrumentale werken vindt men wel is waar veelstemmigheid, maar deze bestaat slechts in *verdubbeling*, zoodat, wanneer men aan het ontleden en becijferen zou gaan, er niet veel meer dan onze gewone 4-st. schrijfwijs voor den dag komt. Hoofdzaak is dáár, en ook bij meerstemmige koor-werken, vooral de „wijze van doen". Hij, die meester is, b. v. in de kunst van instrumentatie, brengt met een eenvoudige 4-st. schrijfwijze, de grootste veelstemmigheid tot stand.... men denke slechts aan Beethoven's symphonieën!

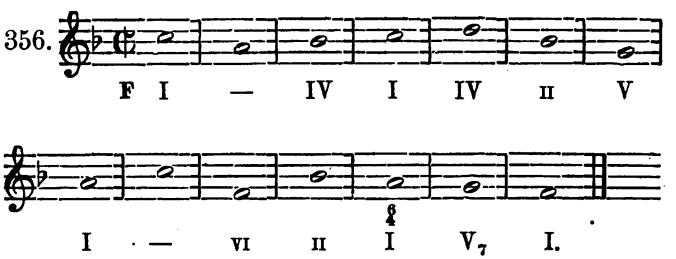
XXI.

MELODIEVORMING.

Hoe zou men nu van eenvoudige accoordverbindingen, zooals wij ze tot nu toe hebben gebruikt, een muziekstuk kunnen vormen?

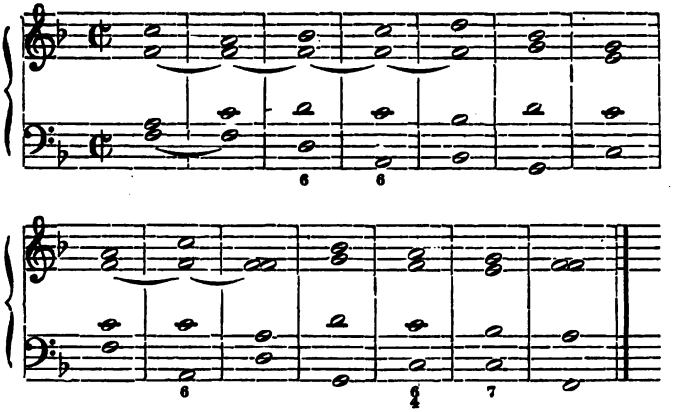
Wij willen beproeven een antwoord op die vraag te geven, door uit een eenvoudige opvolging van heele noten een muzikalen volzin tot stand te brengen.

356.



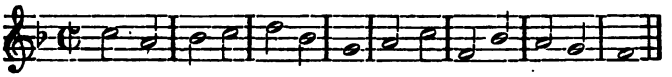
Is deze melodie eenvoudig, de harmoniseering er van zal 't niet minder zijn:

357.



Het eerste middel, dat ons voor de hand ligt om hieruit iets melodieus te vormen, zou zijn: van de 14 maten, acht maten te maken, en wel op deze wijze:

358.



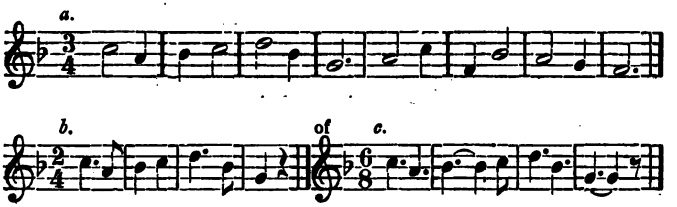
De leerling zal opmerken, dat in de vierde en achtste maat een rustpunt wordt gevonden. *Iedere muzikale volzin bevat zulke rustpunten*, die even noodzakelijk zijn als de komma's, kommapunten en andere teekens bij de spraakkunst. Bestaat de volzin uit twee gelijke deelen, zooals hier, dan noemt men de eerste helft „Voor-satz" en de tweede helft „Na-satz" [1]) (men zou

1) Voor het woord „satz" heb ik nog geen goed nederlandsch woord kunnen vinden.

kunnen zeggen vraag en antwoord). Veel afwisseling wat den rhythmus betreft, biedt dit N°. niet aan; de 2e, 3e, 5e, 6e, en 7e maat is een sequenz van de 1e maat. De inhoud der eerste maat (en van elke maat afzonderlijk beschouwd) noemt men *motief;* de letterlijke rhythmische herhaling op denzelfden toontrap *sequenz,* en soortgelijke herhaling op een anderen toontrap, *vrijen* sequenz. De opgesomde maten zijn dus *vrije* sequenzen van het 1e motief; de 8e maat is een *vrije* sequenz van de 4e maat.

De krachtigste manier om de gewenschte verandering in de melodievorming te brengen, bestaat in het aanbrengen van een andere maatsoort, b. v.:

359.



N°. 359, *a.* in de $\frac{3}{4}$ maat wijst tevens een rhythmische afwijking aan, waardoor de 1e van de 2e maat verschilt; hier heeft men dus met *twee* motieven te doen.

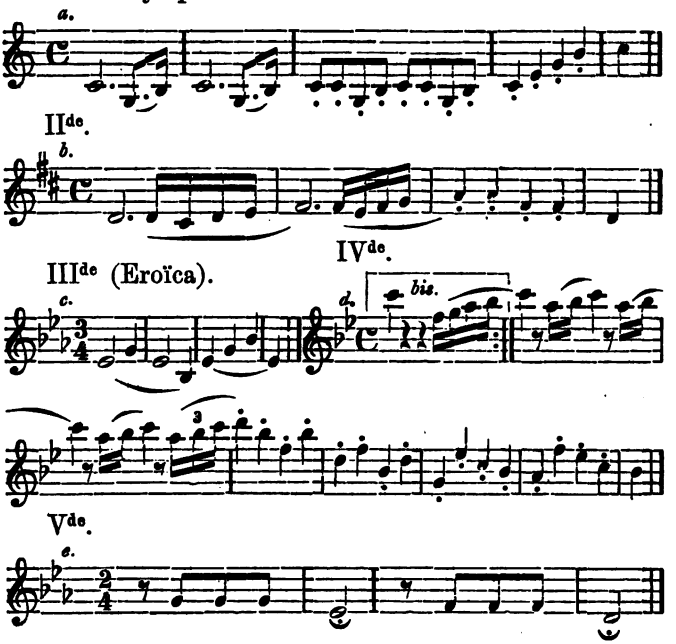
Bij de analyse zou men dus moeten zeggen: maat 3, 5 en 7 zijn vrije sequenzen van maat 1 (of van het eerste motief), maat 6 is vrije sequenz van maat 2 (of van het tweede motief), maat 8 is weer vrije sequenz van maat 4 (of van het derde motief).

In n°. 359, *b.* ($\frac{2}{4}$) ziet men drie motieven (maat 1, 2 en 4); in n°. 359, *c.* ($\frac{6}{8}$) evenzoo. De leerling zal verstandig handelen, van nu af, in al de muziek die hij speelt, zich rekenschap te geven, van de verschillende

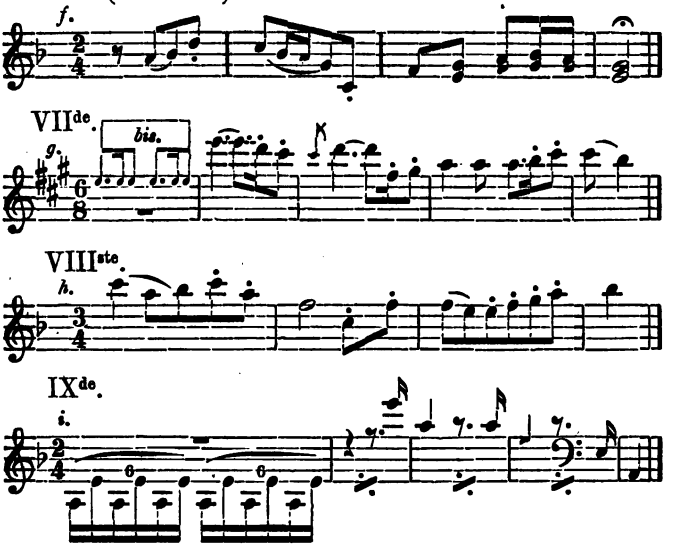
motieven, waaruit een toonstuk is saamgesteld. Hij zal al spoedig ontwaren, dat er bijna geen enkel toonstuk te vinden is, waar de eerste acht maten, uit acht *verschillende* motieven bestaan; eerder zal hij opmerken, dat juist de grootste componisten met weinig middelen, véél — ja alles — wisten tot stand te brengen.

Beethoven b. v. schrijft een geheel eerste deel van zijn symphonieën op een thema van enkele maten (motieven). Men ontlede slechts de volgende thema's (n°. 360, *a* tot *i*, en men zal zien, dat alleen de 6e en 8e symphonie, in de vier eerste maten, vier motieven bevat; de andere symphonieën wijzen vrije sequenzen aan in de vier eerste maten.

360. Ste Symphonie.

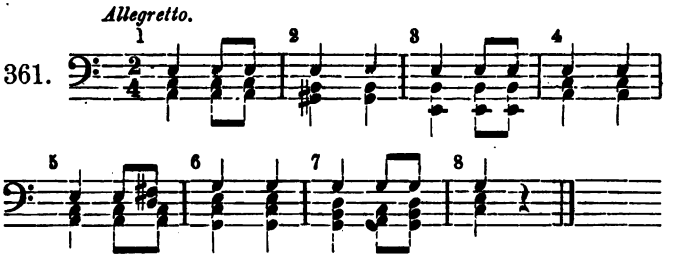


VI^de^ (Pastorale).



Om hier nu ook een voorbeeld van *strenge* sequenzen te geven, herinner ik aan het Allegretto uit Beethoven's VII^e^ symphonie.

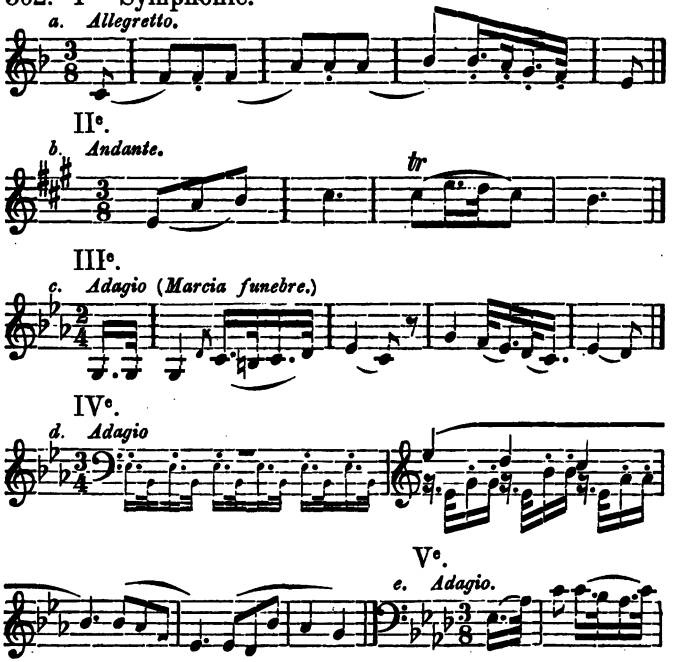
361.



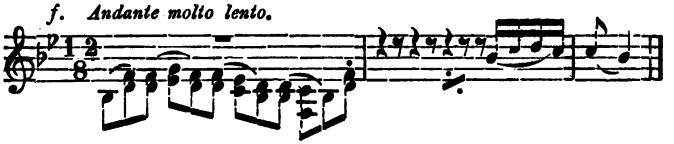
Men ziet, dat het 1^e^ en 2^e^ motief (de eerste en de tweede maat) in de bovenste stem letterlijk, d. w. z. op denzelfden toon, wordt herhaald in de 3^e^ en 4^e^ maat, terwijl dit rhythmisch het geval is tot de 8^e^ maat.

Hoe brengt nu Beethoven met zoo weinig noten toch een kunstwerk tot stand, zoo verheven en schoon als vóór en na hem op instrumentaal gebied niet is aan te wijzen? Schijnbaar op zeer eenvoudige wijze: n.l. door herhaling van het hoofdthema op verschillende toontrappen, in verschillende octaven, met veranderde harmoniseering, verschillend geïnstrumenteerd, omgekeerd, soms zelfs door er slechts een klein gedeelte van te gebruiken. Men onderzoeke slechts Beethoven's partituren, en men zal de waarheid bevestigd vinden. Zelfs in zijn Adagio's komt de hoofdzaak neer op een thema van slechts kleinen omvang.

362. I^ste^ Symphonie.

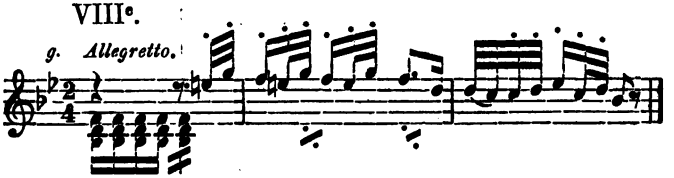


VI°.

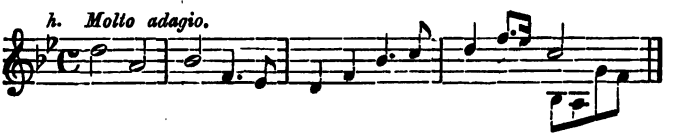


VII°. Zie hierboven n°. 361.

VIII°.

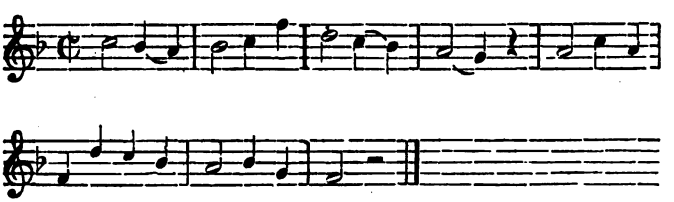


IX°.

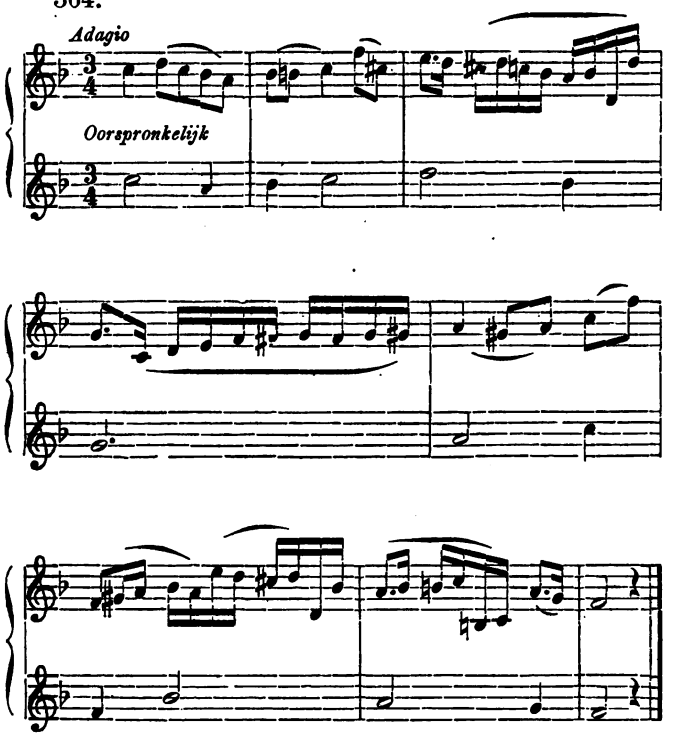


Behalve de rhythmische veranderingen hierboven aangeduid, kan men een melodie ook vormen door Wissel- en Doorgaande-noten, b. v.:

363.

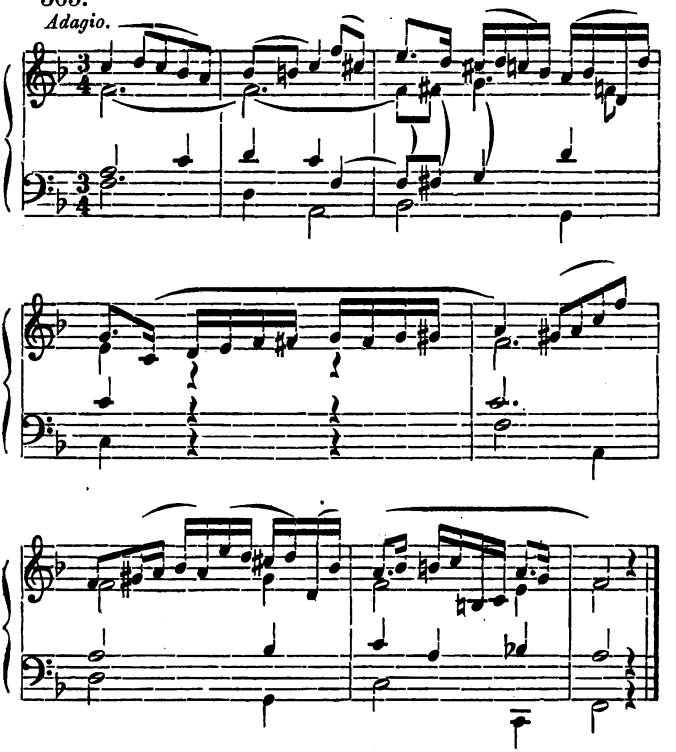


364.



Zoools men ziet staat de melodie van n°. 359 in n°. 364 op den 2^en^ balk; de verandering door wissel- en doorg. noten van diezelfde melodie staat op den balk daarboven. De leerling kan nu gemakkelijk zien, hoe men door wissel- en doorgaande-noten van een eenvoudig motief een meer of minder belangwekkend thema vormen kan; en dat zulks mogelijk is zonder de accoorden (de harmonisatie) te veranderen, bewijst het volgende voorbeeld:

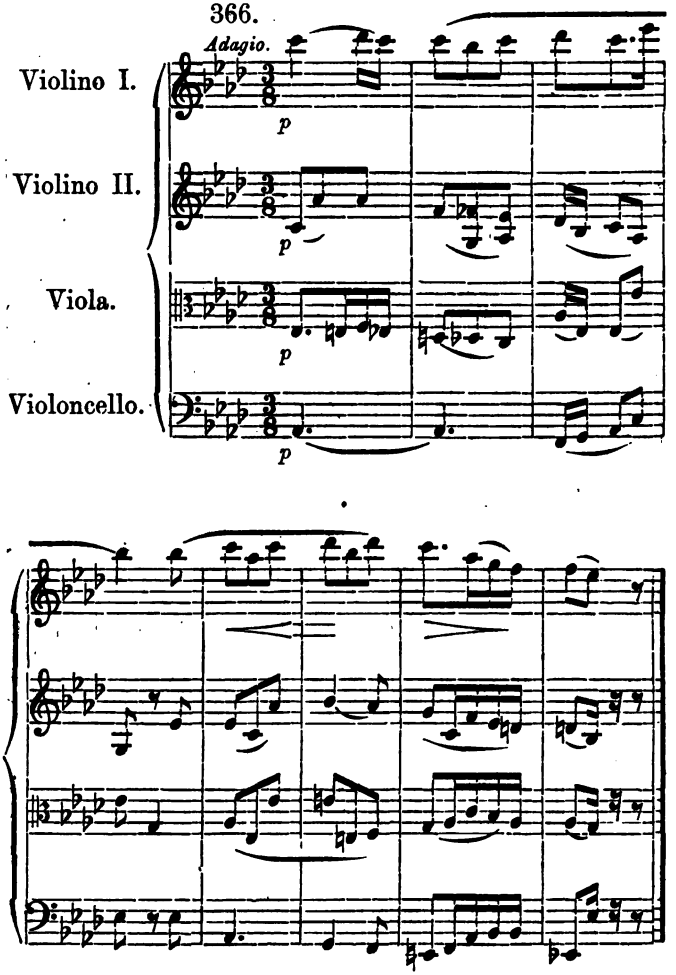
365.



De reine octaven tusschen alt en tenor in de 3e maat (door boogjes aangewezen) zijn hier niet als fouten te beschouwen, omdat ze *met voordacht* en ter versterking van de middelstemmen (die men wenscht, dat bizonder duidelijk zullen uitkomen) zijn geschreven; dit zal de leerling wel eens meer opmerken *in instrumentale muziek.*

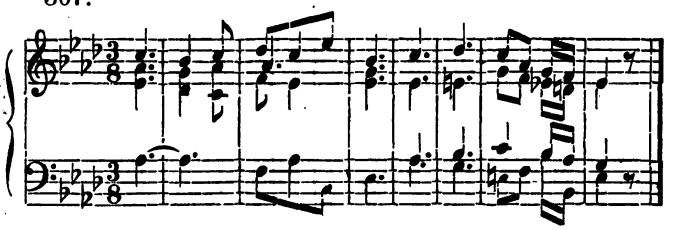
Het onderwerp, dat wij thans behandelen, is te leerzaam en te belangrijk, dan dat er niet ook een voorbeeld zou gegeven worden uit een van Beethoven's werken.

366.



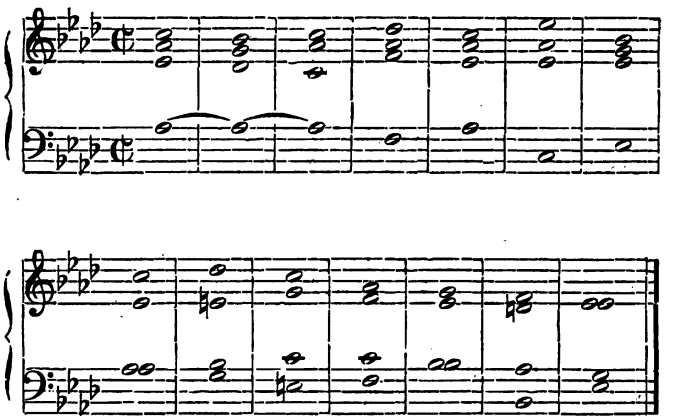
Brengt men dezen volzin terug tot een vierstemmig piano-stuk, dan zou men kunnen schrijven:

367.



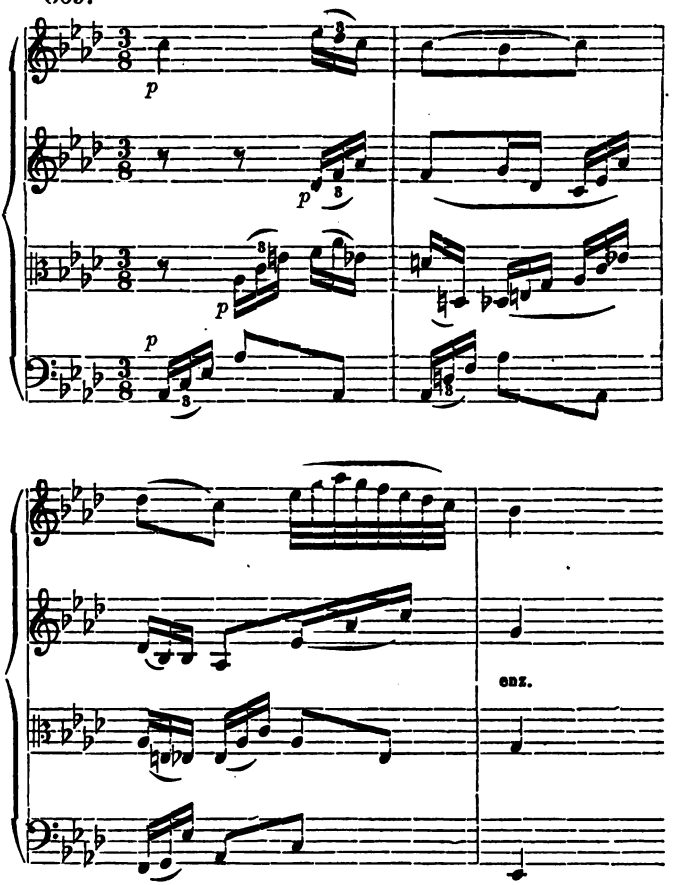
En wil men het tot zijn eenvoudigsten grondslag vervolgen, dan krijgt men:

368.



Hoe rijk zijn (in het strijkkwartet) de middelstemmen bedacht! En in hoe hooge mate Beethoven de kunst verstond *variatiën* te schrijven, bewijst later de verdere uitwerking van het thema:

369.

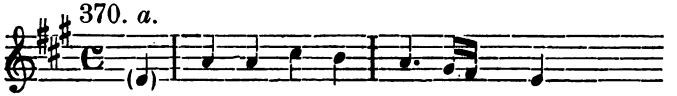


De leerling moet nu bovenstaande voorbeelden uitschrijven en de wissel- en doorgaande-noten met een 0 of × aanduiden, zooals hem op blz. 86 is geleerd.

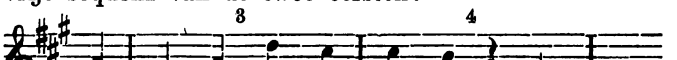
Omtrent den „vorm" van een muziekstuk moet ik hem nog het volgende zeggen.

Elk muziekstuk, hoe groot het ook zijn moge, is terug te brengen tot een *„Periode"* van acht, of een „Dubbele periode" van zestien maten. Zulk een periode (van acht maten) wordt gesplitst in één „Deel" van vier, en een „Gedeelte" van twee maten. Deze splitsing is gemakkelijk te maken en te herkennen aan zekere rustpunten, die zoowel in de melodie als in de harmonie te vinden zijn. Men zie b. v. ons „Wien neerlandsch bloed". De melodie er van bestaat uit „Gedeelten" van telkens twee maten, waarvan de twee eersten luiden (de eerste noot wordt niet mede geteld; dergelijke noten worden met den eigenaardigen naam van „opslag" bestempeld):

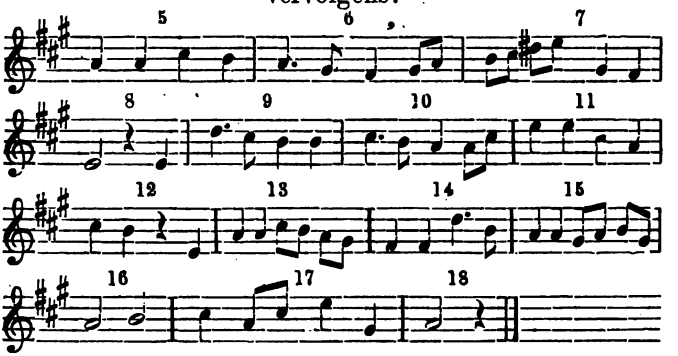
370. *a.*



dan volgen er weer twee maten, vormende een (zéér) vrije sequenz van de twee eersten:



vervolgens:

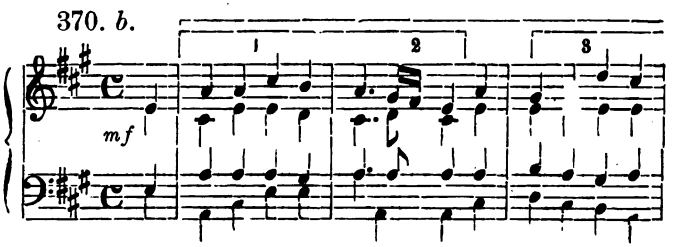


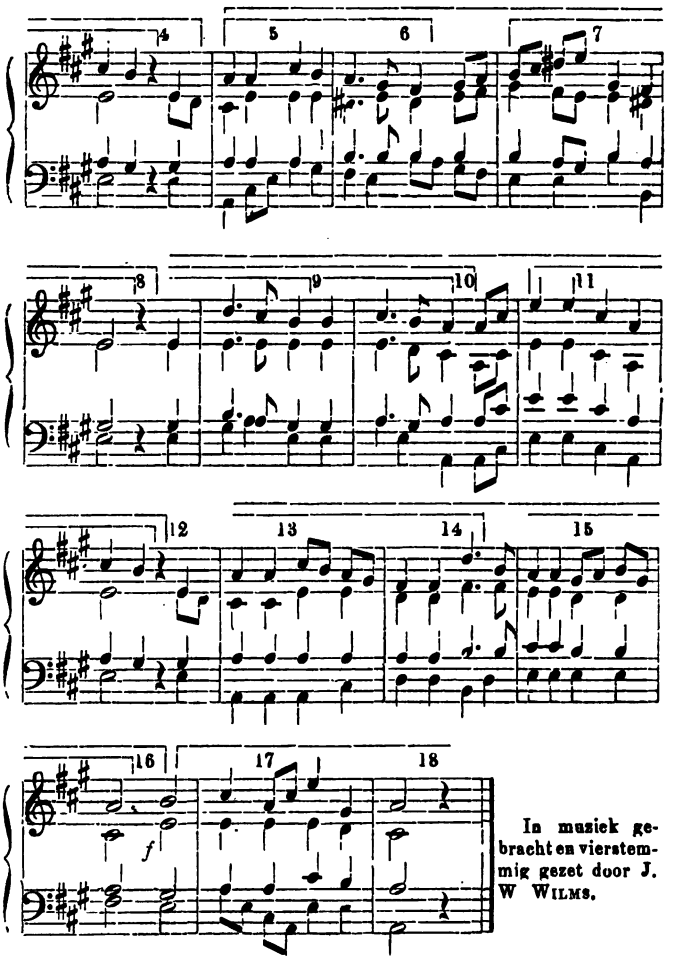
die de leerling zelf zal kunnen bestempelen met de hun toekomende namen. Hij ga daarbij aldus te werk: maat 1 noemt hij een saamgesteld motief, omdat er meer

dan één noot in de maat voorkomt (rustteekens, als ze voorkomen, behooren óók tot het motief); maat 2 idem; maat 3 vrije sequenz van maat 1; maat 4 weer saamgesteld motief; maat 5 sequenz van maat 1; maat 6 is weer een nieuw motief; idem maat 7; idem maat 8; idem maat 9; maat 10 is sequenz van maat 6; maat 11 van maat 1; maat 12 van maat 4; maat 13 nieuw motief, zoo men die niet een sequenz van maat 7 in omgekeerde volgorde noemen wil; maat 14 nieuw motief; maat 15 sequenz van maat 13; maat 16 nieuw motief; maat 17 nieuw motief; maat 18 sequenz van maat 8 (want men moet hier den „opslag" van het begin meerekenen, zooals het gebruik voorschrijft — daarom staan er in de slotmaat dan ook slechts drie kwarten).

Een gewichtige opmerking, welke de leerling kan maken, is deze, dat dit Lied meer dan zestien maten omvat, en dat het dus iets anders schijnt te zijn dan de boven geleerde „Dubbele periode". Hem zij gezegd, dat de twee laatste maten slechts een aanhangsel vormen, en dat het lied met de zestiende maat eigenlijk geëindigd is, gelijk hij bij proefneming aan de piano gemakkelijk zal ontdekken. Hij ga nu verder en wel, hij hale een lijn eerst boven elke twee maten (Gedeelten), dan boven elke vier maten (Deel) en eindelijk over elke acht maten (Perioden), en beschouwe het geheel als een Dubbele Periode met een aanhangsel van twee maten.

370. *b.*

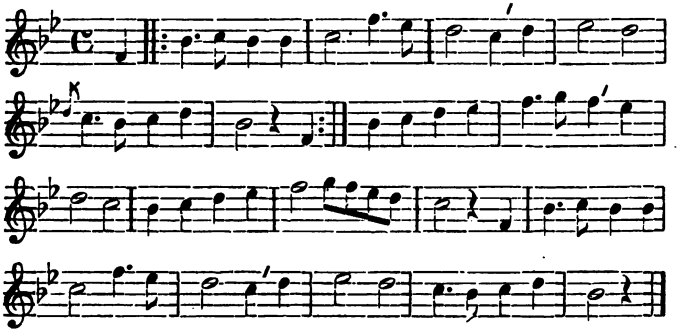




In muziek gebracht en vierstemmig gezet door J. W Wilms.

De leerling beproeve nu het volgende nommer (ons „Wilhelmus van Nassauen") op gelijke wijze af te deelen met kleine en lange strepen, en analyseere dan allerlei werken van verschillende componisten.

371.

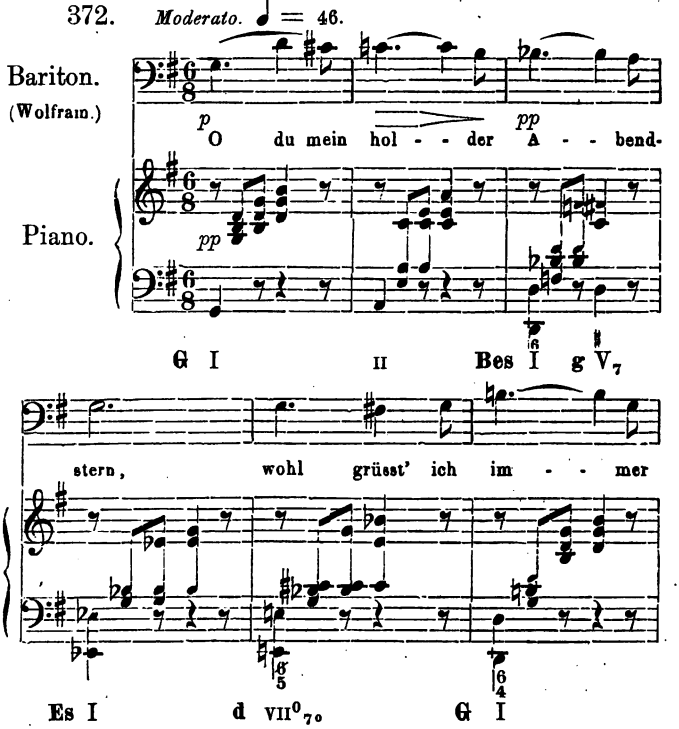


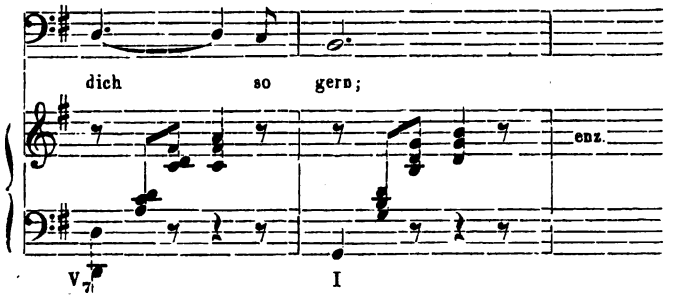
Vestigt hij daarna zijn aandacht op de harmoniseering van n°. 370. *b.* dan zal hij zien, dat ook daar bij herhaling rustpunten worden gevonden. Zoo is in de tweede maat op de derde kwart een rustpunt op den 1^{en} trap — dit wordt een „onvolkomen slot" genoemd, omdat wel is waar de drieklank van de tonika wordt gebruikt, maar niet met verdubbeling van den grondtoon in de buitenstem (in sopraan of bas worden hier tonika en kwint gevonden). Vindt men in beide buitenstemmen den grondtoon (zooals bij ons volkslied het geval is in de slotmaat), dan heet het slot een „volkomen slot".

In de 4^{e} maat vindt men een „half slot", gevormd op den 5^{en} trap (boven-dominante) der toonladder. Maat 8 wijst weer een rustpunt aan, ditmaal gevormd door een modulatie naar de naast-verwante toonsoort van A (dus naar E). Maat 10 is weer een „onvolkomen slot", ditmaal niet om de hierboven aangevoerde reden, maar omdat het rustpunt op de helft der maat komt. In maat 12 is weer een half slot (dat cis een wisselnoot is, weet de leerling, en hij zal dit dus vanzelf een half slot op de boven-dominante noemen). Maat 16 is een z. g. „bedrieglijk slot" (een benaming ontleend aan het duitsche woord: „Trugschluss"), welke soort van

accoord-opvolging door mij in het II^{e} deeltje behandeld is, bij de „vrije oplossingen der 7 acc.". In maat 18 ziet men het zooeven door mij genoemde „volkomen slot" (tonika boven en beneden). De modulatie in de 8^{e} maat gaat niet altoos naar de boven-dominante; soms ook — hoewel zeldzaam — naar de onder-dominante, enkele keeren naar de paralel-mineur-toonsoort, in den jongsten tijd evenwel ook naar een verwijderde, in 't geheel niet verwante, toonsoort. Als een voorbeeld van het laatstgezegde kan dienen het heerlijke: „O du mein goldner Abendstern" uit R. Wagner's Tannhäuser, waarvan de aanhef hier moge volgen:

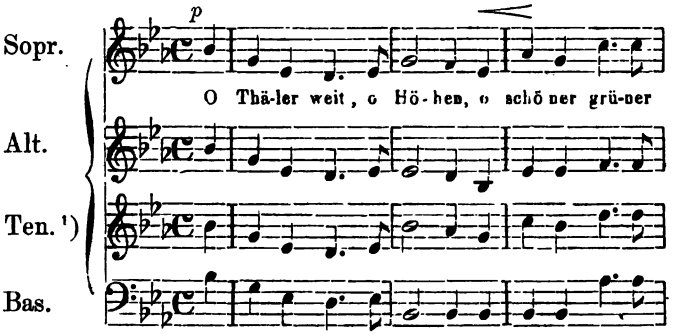
372. *Moderato.* ♩ = 46.



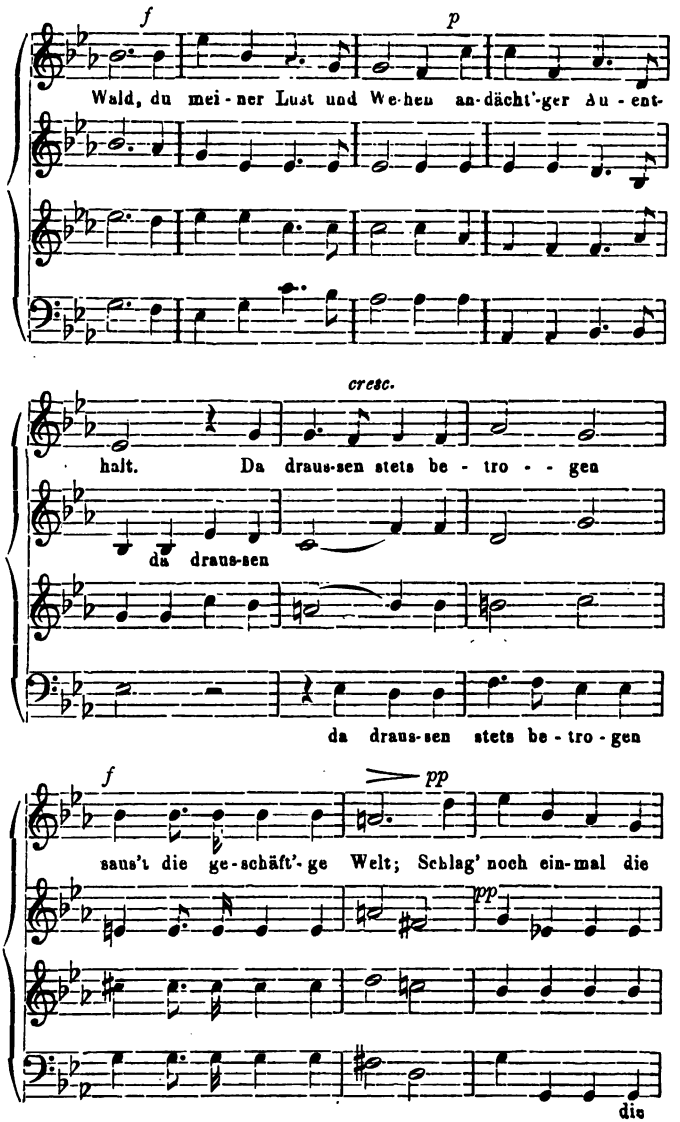


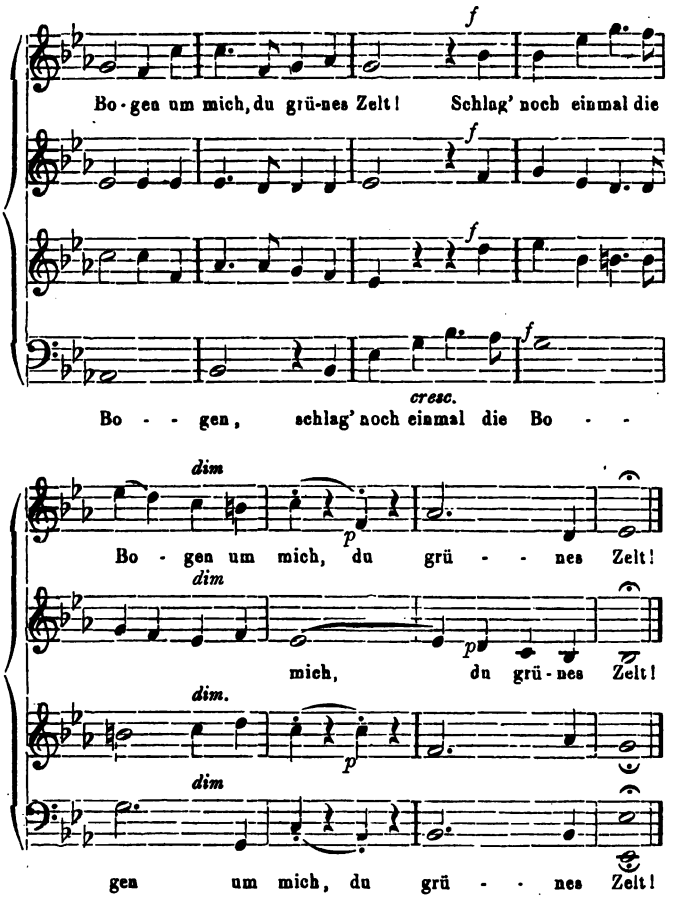
Kwartetten voor gemengd koor geven het beste voorbeeld, hoe men door eenvoudige accoord-verbindingen en rhythmiseering een fraai toonstuk kan verkrijgen. Men zie het volgende kwartet van Mendelssohn als voorbeeld en analyseere dat op de zooeven aangewezen manier; men plaatse er ook de romeinsche cijfers der toontrappen onder, bij den bas, en duide de wissel- en doorgaande-noten, alsmede de voorhoudingen, anticipaties en het orgelpunt aan, door nulletjes, kruisjes, enz. boven de melodie.

373. *Andante non lento.*



1) De tenorpartij wordt sedert geruimen tijd in den vioolsleutel geschreven, hetgeen zeer onjuist is, vermits de tonen allen een octaaf lager klinken. Beter ware het dezelve in den bassleutel te schrijven.


f
p
Wald, du mei - ner Lust und We-hen an-dächt'-ger Äu - ent-
cresc.
halt. Da draus-sen stets be - tro - - gen
da draus-sen
da draus-sen stets be - tro - gen
f
pp
saus't die ge-schäft'-ge Welt; Schlag' noch ein-mal die
pp
die



Op deze modulatorische en rhythmische indeeling komt in hoofdzaak alles bij de compositie neer. Wel vindt men hier en daar een Periode, die uit meer of minder dan acht maten bestaat, maar in den regel is toch de 2-, 4-, 8- en 16-deelige phraseering voorheerschende. Enkele voorbeelden van driedeelige sa-

menstelling wil ik echter ook aanwijzen. Beethoven b. v. heeft in zijn IX^e Symphonie het Scherzo dan eens in „tre battuta", dan weer in „quattro battuta" geschreven; hij wijst het evenwel uitdrukkelijk aan met de door mij aangehaalde woorden en beschouwt het dus óók als afwijking van den gewonen regel. Ferdinand Hiller heeft zeer opmerkelijke proeven van ongelijke rhythmische phraseering gegeven; ik beveel in dit opzicht zijn opus 52 (Rhythmische Studien voor piano $^2/_h$) ter bestudeering zeer aan.

Een groote kunst bij de gelijkmatige phraseering is: dat men niet te duidelijk de verschillende rustpunten laat hooren; althans niet bij Koren, Liederen, Sonates, Ouvertures, Symphonieën, enz. Bij Marschen en dansmuziek daarentegen, is een flinke rhythmiseering hoofdvereischte.

Alleen Fuga's en Canon's laten geen bepaalde rhythmische verdeeling toe; des te meer bewondering wekken de Bach'sche werken, waarin toch zulk een gezonde rhythmiek wordt gevonden. Ook de werken van Mendelssohn (b. v. zijn Orgelsonates) en Schumann (Studiën für den Pedal-Flügel en, vooral, zijn prachtige zes Fuga's op den naam B. A. C. H.) verdienen uit dit oogpunt te worden bestudeerd. De werken van Johannes Brahms bieden insgelijks leerzame stof aan.

Van anderen aard, maar niet minder belangrijk, is de studie van de gewrochten van Richard Wagner, Berlioz en Franz Liszt, die ik den leerling zeer en warm aanbeveel.

Kan hij nu zelf „componeeren"? — zal menigeen vragen, die de drie door mij geschreven deeltjes heeft doorgelezen of er van gehoord. Mijn antwoord luidt:

„ja", als hij muzikaal is (en dan zou hij zelf reeds wat geschreven hebben, zonder *iets* hoegenaamd van de compositie-leer te weten); „neen", als hij den muzikalen aanleg mist, die ingeschapen moet zijn, wil men dien bezitten.

Maar in elk geval zal hij de voorhanden meesterwerken kunnen ontleden en begrijpen, hetgeen vanzelf er toe leidt om ze hooger te schatten en er meer van te genieten.

Een zeer moeilijk punt is de z. g. „voortspinning" der muzikale gedachten — of de natuurlijke ontwikkeling der motieven.

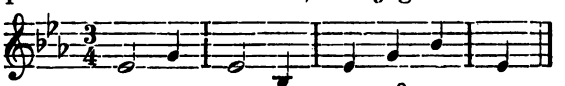
Menigeen hoort in den geest een thema, dat hem zeer geschikt dunkt als grondslag van een Sonate, een Ouverture, een Symphonie enz. Hij zet zich neer, de eerste acht of zestien maten vloeien hem als vanzelf uit de pen — maar dan?!

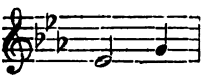
Men kan hem voor de verdere ontwikkeling wel een schema geven — en daar wil ik dit deeltje mede besluiten — maar men volge het niet al te slaafs, en zie vooral hoe Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann e. a. m. hun Symphonieën, Kwartetten, Sonates, enz. hebben gevormd.

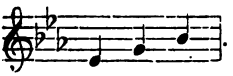
De verdeeling van alle grootere toonstukken (algemeen bekend onder den naam van den „Sonaten-vorm") is deze: A. Het z. g. „EERSTE GEDEELTE" (eerste Allegro). I. „Hoofdthema", 8, 16, tot 32 maten; II. „Overgang" naar III, 16 tot 48 maten of meer, (bestaande uit een thema, sterk constrasteerende met I, zoodat, als I levendig is, II rustig zal moeten zijn — of omgekeerd); III. „Zang", 16—32 maten, gewoonlijk in de toonsoort der naast verwante boven-dominante; IV. „Slot", 8—48 maten (of meer), blijvende en afsluitende, veelal

met voorbijgaande modulaties, in de toonsoort, waarin men III heeft geschreven (meestal in de dominante).

Nu is men dáár, waar gewoonlijk het herhalingsteeken gezet wordt, en zegt: „hier is het eerste deel uit". Het tweede deel is in twee helften gesplitst: *a.* de doorwerking; *b.* de herhaling van het geheele eerste deel (zie hierboven I, II, III en IV), maar zeer ineengedrongen. Wat *a.* betreft, zoo zegt de benaming reeds wat men te verwachten heeft, n. l. een door-een-werken der motieven in het eerste deel onder I, II, III en IV vermeld, hetzij men die door modulatie in andere — ook de minst-verwante — toonsoorten brengt, hetzij men die verkort, vergroot of slechts gedeeltelijk laat hooren, omkeert, met elkaar in verbinding brengt, er twee (of meer) te gelijk laat hooren, kortom alles in het werk stelt om te bewijzen, wat er van een motief van weinige noten al te maken is. Een hoogst leerzaam voorbeeld vindt de leerling (om er uit duizenden één te kiezen) in het eerste gedeelte der Symphonie „Eroïca" van Beethoven. Nu in onze dagen de partituren dier Symphonieën voor weinig geld (in de Peters-Editie) te verkrijgen zijn, raad ik den leerling aan, zich deze Symphonie aan te schaffen en met rood of blauw potlood in de doorwerking aan te stippen het hoofdthema, hetzij geheel:

374. 

of als 't slechts ten deele voorkomt: 

of:  .

De herhaling van het eerste deel vormt, zooals ik zeide, de derde groep van het eerste gedeelte eener

Sonate, Ouverture of Symphonie. Die herhaling heeft evenwel dit eigenaardige, dat zij in de *hoofdtoonsoort* blijft, waarin het stuk staat geschreven, en dus niet, zooals ik op blz. 138 bij II, III en IV heb gezegd, *moduleert* naar een parallel of naastverwante toonsoort.

Het ADAGIO is niet zoo juist af te deelen als het z. g. „eerste Allegro", maar een indeeling in een, twee of meer *hoofdgroepen*, is toch ook hier op te merken.

Het SCHERZO bevat in de eerste 16 of 32 maten het hoofdthema, — dat gewoonlijk naar de parallel — of een naastverwante toonsoort moduleert en uit een klein motief (één maat lang) bestaat; — dan volgt onmiddellijk de doorwerking en daarna de herhaling van de eerste maten, maar in de hoofdtoonsoort en zonder te moduleeren. Hierop volgt een „Trio", rustiger, meestal met een zangrijk thema, en in een aan het Scherzo naastverwante toonsoort, en dan wordt het geheele Scherzo, in den regel *letterlijk*, herhaald.

Het FINALE werd vroeger veelal met den naam „Rondo" betiteld en bestaat als zoodanig: I, uit het hoofdthema (8—16 maten lang); dan II, uit een contrasteerend thema, met voorbijgaande modulatiën; hierop treedt, het hoofdthema I weer op. Dan volgt III, een zangrijker thema in een naastverwante toonsoort, en hierop wederom het hoofdthema I eenigszins gevarieerd. (Het getal maten waaruit II, III enz. bestaat is moeilijk te bepalen.) Beschouwt men het Finale van Beethoven's Sonate pathétique, dan zijn deze vijf onderafdeelingen zeer duidelijk te onderscheiden.

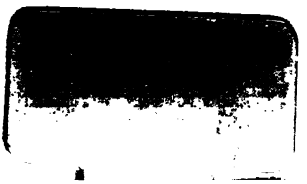
Ook de Finales van verschillende Beethovensche Sonates voor piano zijn leerzame voorbeelden voor den Rondo-vorm, om niet te spreken van die van Haydn en Mozart. Hoofdzaak is bij de vijf onderdeelen, hierboven aangegeven, dat die deelen met elkaar scherp contrasteeren, zoowel — en vooral — wat rhythmus, maar ook wat de toonsoorten betreft. Bij éénige opmerkzaamheid zal de leerling dit bij zijn onderzoek al spoedig ontwaren.

Behalve deze Rondo's in vijf deelen, zijn er nog van drie, ook wel van vier deelen. Zij zijn — bij eenige opmerkzaamheid — gemakkelijk te vinden en te herkennen.

EINDE.

Wageningsche Boek- en Muziekdrukkerij.

GL 117687790 H

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley